ANTİK ÇAĞ'DAN XXI. YÜZYILA

BÜYÜK İSTANBUL TARİHİ

EDEBİYAT, KÜLTÜR VE SANAT

CİLT 7



PROJE YÖNETİCİSİ

M. Âkif Aydın

EDİTÖR

Coşkun Yılmaz

BÜYÜK İSTANBUL TARİHİ

CİLT VII

PROJE YÖNETİCİSİ

M. Âkif Aydın

EDİTÖR

Coşkun Yılmaz

YAYIN KURULU

M. Âkif Aydın
Coşkun Yılmaz
Feridun M. Emecen
Yunus Uğur
Tuncay Başoğlu
Mehmet İpşirli
Coşkun Çakır

KÜLTÜR A.Ş.

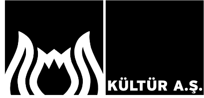
Genel Müdür

Nevzat Kütük

Proje Koordinatörü

Fatih Yavaş

İBB KÜLTÜR AŞ.



Maltepe Mahallesi
Topkapı Kültür Parkı
Osmanlı Evleri
Topkapı Zeytinburnu
34010 İstanbul
T: +90 0212 467 07 00
iletisim@kultursanat.org
www.kultursanat.org
ISBN (Takım): 978-605-9132-16-9
ISBN: 978-605-9132-25-1
Seri No: Tarih Serisi - 1
Yayınevi No: 15321

BÖLÜM EDİTÖRLERİ

Dünya Ölçeğinde İstanbul
Yunus Uğur

Topoğrafya ve Yerleşim
Mehmet Karakuyu

Siyaset ve Yönetim
Feridun M. Emecen
Coşkun Yılmaz

Demografi
Yunus Koç

Toplum
Arif Bilgin

Din
Hür Mahmut Yücer

İktisat
Coşkun Çakır

Ulaşım ve Haberleşme
Ali Akyıldız

Edebiyat, Kültür ve Sanat
Hatice Aynur

Mimari
H. İbrahim Düzenli

Eğitim, Bilim ve Teknoloji
Mehmet İpşirli
Salim Aydüz

Söyleşi: Hafızalarda İstanbul
Beşir Ayvazoğlu

BİLİM VE DANIŞMA KURULU

A. Haluk Dursun
Abdülhamit Kırmızı
Ahmet Emre Bilgili
Beşir Ayvazoğlu
Cemalettin Şahin
Çiçek Derman
Erhan Afyoncu
Fikret Sarıcaoğlu
Halil İnalcık
İlber Ortaylı
İskender Pala
İsmail E. Erünsal
Kemal Beydilli
Korkut Tuna
Mehmet Genç
Mustafa İsmet Uzun
Orhan Okay
Ömer Faruk Harman
Sadettin Ökten
Turhan Kaçar
Uğur Derman
Uğur Tanyeli

İLMÎ REDAKSİYON

Feridun M. Emecen
Kemal Beydilli
Tuncay Başoğlu
Ömer Faruk Harman
Mustafa İsmet Uzun
Turhan Kaçar
Cemalettin Şahin

RESİM ALTI METİNLERİ

Uğur Demir
Kemal Beydilli

SON OKUMA

Mustafa Birol Ülker

GÖRSEL EDİTÖR

Uğur Demir

GÖRSEL ARAŞTIRMA

M. Esat Coşkun
M. Erhan Demir
A. Fatih Yılmaz
Ahmet Önal
Hasan Yapıcı
Kemalettin Kuzucu
Ramazan Demir
İrfan Dağdelen

FOTOĞRAF

İsmail Küçük
Coşkun Aydın
A. Bilal Arslan
M. Esat Coşkun
Ersin Çetintaş
Ahmet Akman
Sercan Samancı
TSM- BOA- SMEY
İBB ATATÜRK
KÜTÜPHANESİ
İSAM

İMLA VE TASHİH KONTROL

Mustafa Demiray

TASHİH KOORDİNASYONU

Sabahattin Yenice

BİBLİYOGRAFYA KONTROL

Abdülkadir Şenel

TASHİH

Pelin Aslan
Aylin Samancı
Semih Atiş

TASARIM

Bülent Erkmen

GRAFİK UYGULAMA

Barış Akkurt, BEK
Emre Çelik, BEK
Merve Çakıroğlu, MAS
Önder Sakıp Dündar, BEK
Sarp Sözdinler, BEK

BASKI VE RENK AYRIMI

Mas Matbaacılık A.Ş.
Hamidiye Mahallesi,
Soğuksu Caddesi, No: 3
Kağıthane – İstanbul
Tel: 0212 294 10 00
info@masmat.com.tr
Sertifika No: 12055



İcadiye Bağlarbaşı Caddesi
No: 40 Üsküdar 34662 İstanbul
T: +90 0216 474 08 50
isam@isam.org.tr
www.isam.org.tr



İSTANBUL
2015


ANTİK ÇAĞ'DAN XXI. YÜZYILA
BÜYÜK
İSTANBUL
TARİHİ
EDEBİYAT, KÜLTÜR VE SANAT

TAKDİM

M. ÂKİF AYDIN
PROJE YÖNETİCİSİ

Bu şehr-i Stanbul ki bî-misl ü bahâdır
Bir sengine yekpâre acem mülkü fedâdır
Nedim

Dünyada İstanbul kadar siyasi, ekonomik, kültürel, stratejik ve hatta dinî bakımlardan tarihe damgasını vuran pek az şehir vardır. İstanbul deyince Roma/Bizans ve Osmanlı imparatorluklarına başkentlik etmiş, iki kıtayı, dolayısıyla iki dünyayı ve iki büyük denizi birleştiren bir şehirden bahsediyoruz. Dünya siyasetine ya bu şehirden veya bu şehrin duruşu dikkate alınarak yön verilmiştir. İstanbul her dönemde dünya ticaretinin gözdesi olan bir şehir olma özelliğini korumuştur. Bu sebepledir ki her dönem İstanbul çok kalabalık bir nüfusu ve zenginliği kendisine çekmiştir.

İstanbul'un önemi ve büyüklüğü bunlarla da sınırlı değil. Doğu Ortodoks kiliselerinin en büyüğü, Rum Ortodoks Kilisesi, Hristiyanlığın Bizans'ta resmen kabulünden beri hep bu şehirde öğretilerine, yönlendirmelerine en fazla değer verilen bir dinî merkez olarak varlığını sürdürmüştür. Yine bu şehir Yavuz Sultan Selim'den itibaren hilafetin kaldırılmasına kadar dört asır İslam hilafetine makar olmuş ve dünya Müslümanlığının gözü ve gönlü hep bu şehre çevrilmiştir.

Bu durum aynı zamanda sivil ve dinî mimarinin en güzide eserlerinin neden bu şehirde toplandığını da izah etmektedir; mimarlar, sanatkârlar en görkemli eserlerini bu şehirde ortaya koyma imkânı bulmuşlar, bunun için çabalamışlardır. Doğu mabetlerinin en eskilerinden birisi olan Ayasofya hâlâ ilk yapıldığı görkemiyle bu şehirde ayakta. Kız Kulesi ve Galata kulesi hala İstanbul'un simge eserlerinden. İslam mimarisinin en göz alıcı eserleri Fatih, Beyazıt, Süleymaniye, Şehzadebaşı, Sultanahmet camileri başta olmak üzere Osmanlı cami mimarisinin en güzide örnekleri hâlâ bu şehrin müminlerine hizmet ediyor. Köprüler, su kemerleri, sarnıçlar ve bentler burada yaşayanların hayatlarını kolaylaştırmak için şehrin muhtelif yerlerine ve civarına damgasını vurmuş medeniyet eserleri. Büyük Saray'ın kalıntıları, Ayvansaray'daki Tekfur Sarayı, Doğu Roma/Bizans, Topkapı Sarayı Osmanlı yönetimin/medeniyetinin izlerini günümüze taşıyor. Özellikle Topkapı Sarayı sergilediği tevazu ve ihtişamla Osmanlı İmparatorluğu'nun dayandığı dinamikleri anlatıyor gibi. Boğaziçi ve Adalar Osmanlı saray mimarisinin ve sivil mimarinin en güzel eserlerini bünyesinde taşıyor.

Sadece mimari ve tabii güzellikler değil, kültürel zenginlikler de bu şehre damgasını vurmuştur. İki büyük hukuk sistemi, Roma ve İslam hukuklarının en önemli iki derlemesi *Corpus Iuris Civilis* ve *Mecelle-i Ahkâm-ı Adliyye* bu şehirde hazırlandı. Bizans ve Osmanlı kültür ve sanatlarının en güzel eserleri bu şehirde ortaya kondu. İstanbul bütün imparatorluktaki en değerli kültür ve sanat adamlarını kendine çekti, bünyesinde yetiştirdi. Bâkî, Nedim, Nef'î, Şeyh Galip, Yahya Kemal, Necip Fazıl şiirlerini bu şehirde yazdılar. Şeyh Hamdullah, Karahisarî, Kazasker Mustafa İzzet, Hasan Rıza, Sami Efendi en güzel hatlarını burada meşk ettiler. Ortodoks Kilisesi'nin en güzel ilahileri bu şehirde bestelendi. Hafız Post, Buhurîzade Mustafa Itrî, Hammamîzade İsmail Dede Efendi, Zekâî Dede, Sultan III. Selim, Nâyî Osman Dede, Hacı Arif Bey, Tanburî Cemil dinî ve lâdinî en güzel bestelerini bu şehirde yaptılar. Nedim'in bir sengine acem mülkünü feda etmesi bu kültürel zenginlik sebebiyle de olmalı.

İstanbul'un stratejik önemini anlatmaya gerek var mı? Doğu'ya söz geçirmek isteyen Batı, Batı'ya hâkim olmak isteyen Doğu hükümdarlarının gönlünde hep İstanbul'a sahip olmak var olmuştur. Sıcak denizlere inme hayali kuran Kuzey'in hedefinde de Akdeniz'e geçişin anahtarı olan İstanbul vardır. Hz. Peygamber'in Müslümanlara müşterek bir hedef olarak İstanbul'u göstermesi ve sonrasında nice İslam ordularının fetih için bu şehre yönelmesi boşuna değildir. Bu yönleriyle İstanbul'a sahip olmak hem bir mazhariyettir hem de o nisbette bir sorumluluk.

Kabul etmek gerekir ki Cumhuriyet yönetimi biraz başkent Ankara'yı ortaya çıkarmak düşüncesiyle biraz Osmanlı tarihine soğuk bakışının etkisiyle İstanbul'u ikinci plana itmeye, onun ihtişamını ve bir ülke için sunduğu imkânları görmezlikten gelmeye çalıştı. Şehrin imparatorluğun son yıllarında sahip olduğu bir milyon iki yüz bin nüfusun Cumhuriyet'in ilk yıllarında beş yüz bine düşmüş olması hem bu bakışın ve hem de devletin küçülmesinin kaçınılmaz sonucu gibidir. En az bir çeyrek asır şehre ciddi hiçbir yatırım yapılmadı.

Ne var ki İstanbul öyle kolaylıkla ikinci plana atılacak, unutturulacak, ihtişamı görmezlikten gelinecek bir

şehir değildi. 1950'lerden itibaren yavaş yavaş, 1980'lerden itibarense süratli bir şekilde İstanbul, dünya şehirleri arasında hak ettiği yeri almaya başladı. Bugün Türkiye'nin sanayi, iktisat ve ticaret hayatının kalbi bu şehirde atıyor, bünyesinde mevcut üniversiteler, yayın kuruluşları ve her türlü sanat etkinlikleriyle ülkemizin eğitim, kültür ve sanat hayatına burası yön veriyor. Barındırdığı Hristiyan-Bizans ve Osmanlı-İslam medeniyetinin en güzide eserleri, Haliç, Boğaziçi ve Adalar başta olmak üzere sahip olduğu tabiat güzellikleri geçmişte olduğu gibi bugün de İstanbul'un güzelliğine güzellik katmaya devam ediyor.

Evet, böyle bir şehre sahip olmak gerçekten büyük bir mazhariyettir. Fakat aynı zamanda bir sorumluluktur. Onu tarihî, kültürel ve doğa güzellikleriyle birlikte koruma sorumluluğu. Gelecek nesillere güzide bir emanet olarak tevdi etme sorumluluğu. Bu sorumluluk sadece onu korumanın omuzlarımıza yüklediği bir sorumluluk değil, onu şimdiki ve gelecek nesillere bütün yönleri ve zenginlikleriyle tanıtmak da buna dâhildir. Sorumluluğumuzu artıran ve biraz da şehrin büyüklüğüne dikkatimizi bir kez daha çeviren, Marmaray kazıları başta olmak üzere son zamanlarda yapılan arkeolojik kazıların İstanbul'un 8000-8500 yıllık bir tarihinin olduğunu gözlerimizin önüne sermesiydi.

Bu sorumluluk bilinciyle üç yüz kadar bilim adamının desteğini alarak bu şehre, bu şehrin tarihî ve aktüel kimliğine yakışır bir tarihini yazmaya koyulduk. Bu çalışmayı ortaya koyan yönetim ve bilim ekibi kısa zamanda bu çapta bir eseri hayata geçirmek için geceyi gündüze kattı. Bunu yaparken kuru bir siyasi tarih veya sosyal tarih ortaya konulsun istenmedi. On üç ana konu tespit edilerek, tarih öncesinden günümüze kadar İstanbul bütün yönleriyle insanımızın bilgi ve dikkat alanına getirilmek istendi.

Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi on üç ana bölüm halinde tematik olarak planlandı ve hazırlandı. İlk bölümde "İstanbul'un Emperyal Dönüşümleri" ve dünya tarihindeki yeri ortaya konmaya çalışıldı. Onları "Topoğrafya ve Yerleşim", "Siyaset ve Yönetim", "Demografi", "Toplumsal Hayat", "Dinî Hayat", "İktisat, Ulaşım ve Haberleşme", "Edebiyat, Sanat ve Kültür", "Mimari", "Eğitim, Bilim ve Teknoloji" bölümleri takip etti. Son bölümde hayatlarını veya hayatlarının büyük kısmını İstanbul'da geçirmiş kültür, sanat ve bilim adamlarıyla yapılan konuşmaları içeren "Hafızalardaki İstanbul" yer aldı

Elinizdeki İstanbul tarihinin bir şehir tarihi olmanın ötesinde özellikler taşıdığının altını çizmek gerekir. Bizans İmparatorluğu döneminde Doğu Roma, Osmanlı İmparatorluğu döneminde geniş Osmanlı coğrafyası bu şehirden yönetildiği ve ona buradan yön verildiği için İstanbul tarihi aynı zamanda önemli ölçüde Bizans ve Osmanlı tarihidir. Çünkü bu şehirdeki gelişmeler her iki imparatorluğu derinden etkilemiştir.

Şurasını da özellikle vurgulamak gerekir. İstanbul tarihi ele alınan on üç ana konuyla ilk defa bu ölçüde siyasi tarihin dışına çıkmış, din, eğitim, bilim, teknoloji, sanat, kültür, iktisat, hukuk tarihi, diğer konuların ve özellikle sosyal tarih araştırmalarının konusu olmuştur.

Eserin ortaya çıkmasında editörümüz Coşkun Yılmaz'ın olağanüstü çabası, günler geceler boyu devam eden mesaisi başat rolü oynadı, şükran borçluyuz. Öte yandan, bölüm editörlerinin ve yayın kurulunun çabaları ile redaksiyon, bilim ve danışma kurulunun katkılarını da burada teşekkürle anmalıyım.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.'nin ısrarlı taleplerinin belirleyici olduğunun altını çizmeliyim. Başından beri İstanbul Büyükşehir Belediyesi Başkanı Dr. Mimar Kadir Topbaş bu projeyle yakından ilgilendi, destek verdi. Doğrusunu ifade etmek gerekirse böyle ağır bir yükün altına girerken onun desteğine her zaman güveneceğimizi biliyorduk. İstanbul'u geliştirme ve yaşanır bir şehir yapma desteklerine kültür alanında elimizden geldiğince bir katkı düşüncesiyle bu yükü üstlendik. Kitabın, muhtevasının ötesinde elinizdeki şekil güzelliği ve mükemmelliği içinde sunulmasında Kadir Topbaş'ın yakın ilgisinin ve katkısının büyük rolü var. Kendisine şahsım ve İstanbul Tarihi ekibi adına en samimi şükranlarımı sunarım.

Kültür A.Ş.'nin o dönemki genel müdürü Sabri Dereli'nin, sonraki genel müdür Nevzat Kütük'ün her zorluğumuzu aşma yolundaki gayretleri olmasaydı böyle bir projenin gerçekleşmesi mümkün olmayabilirdi.

Şüphesiz şükran duymamız, minnet duygularımızı belirtmemiz gerekenler sadece bunlarla sınırlı değil. Çok geniş bir bilim adamları kadrosuna, kurumlara, kuruluşlara, yetkililere şükran hislerimizi ifade etmemiz gerekir. Teşekkür sayfasında bunların oldukça geniş ama tam olmayan bir listesini vermeye çalıştık. Nasıl ifade edersek edelim layıkı veçhile teşekkürden aciz olduğumuzu belirtmeliyim.

On ciltlik *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*'yle bu şehrin büyüklüğüne layık bir eser ortaya koyabilmiş, onun zenginliklerini ve dünya siyasi, sosyal, ticari ve kültürel tarihindeki yerini gereği gibi belirtebilmişsek kendimizi bahtiyar hissedeceğiz.

Saygılarımla.

ÖNSÖZ

COŞKUN YILMAZ
Editör

"Şehirlerin Sultanı"…

Hiçbir şehir bu tanımlamaya İstanbul kadar layık görülmemiştir… Doğal güzelliğiyle, coğrafi konumuyla, stratejik mevkiiyle, kadim medeniyetlere ev sahipliği yapmış olmasıyla, tarihî geçmişiyle, askerî önemiyle, ticari fonksiyonuyla, dinî merkez oluşuyla, siyasi rolüyle, toplumsal yapısıyla, demografik zenginliğiyle, kültürel renkliliğiyle, bilimsel, kültürel ve hukuki birikimiyle, entelektüel ortamıyla, mimari anıtlarıyla, payitahtlığıyla ve de Boğaz'ı, Haliç'i ve Marmara'sıyla! …

"İmparatorlar ve Sultanlar Şehri"dir İstanbul… Roma, Doğu Roma/Bizans ve Osmanlı gibi dünya tarihini şekillendiren büyük imparatorluklara 1600 sene (330-1923) payitahtlık yapmış ve yeryüzünün en uzun ömürlü başkenti unvanını almıştır. Hiçbir şehir, imparatorları/sultanları açısından İstanbul'unki kadar uzun bir listeye ev sahipliği yapmamıştır. 95 Roma/Bizans imparatoru ve 30 Osmanlı padişahı bu şehirde hüküm sürmüştür.

"Payitaht-ı Zemin/Yeryüzünün merkezi"dir İstanbul. Bunda Boğaz'ın etrafında konumlanması yanında, Doğu ve Batı'nın bitiş ve başlangıcını kendi sınırlarında barındırmasının da önemli bir rolü vardır. Jeopolitik konumu, askerî, siyasi ve dinî etkisiyle de "Dünya başkenti", "Şehirler kraliçesi", "Belde-i tayyibe/Kutsal belde", "Ümmü'd-dünya/Dünyanın annesi"… şeklinde isimlendirilmektedir ki, bunlar İstanbul'un konumuna vurgu yapan tanımlamalardan bazılarıdır…

Bir şehir devleti olarak tarih sahnesine çıkan, yolculuğuna imparatorluklar payitahtı olarak devam eden İstanbul, kurucu, inşacı ve kuşatıcı kimliği, farklı tecrübeleri bir arada barındıran bünyesi ve kadim geleneği ile insanlığın sadece geçmişine değil ufkuna da hitap eden en önemli ve dönüştürücü medeniyet merkezlerinden birisidir.

Hristiyanların ilk başkenti İstanbul'dur. İlk Hristiyan imparator Konstantin tarafından ilk Hristiyan imparatorluğun başkenti olarak tasarlanıp geliştirilen İstanbul, Ayasofya başta olmak üzere bu dinin kadîm ve görkemli abidevi yapılarını bünyesinde barındırır. Hristiyanlık tarihinin mühim olaylarının mekânı ve en büyük iki mezhebinden birisinin, Ortodoksluğun kurucu merkezi, patrikhanesinin de ev sahibidir.

İstanbul Müslümanlar için, fethi Hz. Muhammed tarafından müjdelenen, fâtihi ve ordusu övülen, mukaddes bir hedef ve Müslümanlara 400 sene "Dârü'l-hilâfeti'l-aliyye" olmuş, "hilâfet merkezliği" yapmış bir şehirdir. Kudüs hariç hiçbir şehir iki dinin mensupları tarafından burası kadar kutsal kabul edilmemiştir.

Müslümanlar ve Hristiyanlar kadar eski bir geçmişe sahip olmamakla birlikte İstanbul'un Museviler için de ayrı bir önemi vardır. Zorla din değiştirmeye mahkûm edildikleri, bunu kabul etmeyenlerin ise katledildiği veya sürgüne zorlandıkları İspanya, Portekiz ve diğer Avrupa ülkelerinde yaşam imkânı bulamayan Yahudilerin inançlarını özgürce yaşadıkları ve korundukları bir merkez olmuştur İstanbul.

Geçmişten devraldığı beşerî birikimi yeni katılımlarla zenginleştirip, bütün insani renklere kendi iklimlerinde yaşama imkânını sunan, dünyanın en zengin dinî ve etnik çeşitliliğine sahip Osmanlı İstanbul'u, demografik zenginliği, şahitlik ettiği ve sahnesi olduğu olaylar, kültürel renkliliği, farklı inanç mensuplarının yaşamlarındaki serbestlik ve kimliklerini ifade açısından, uzun asırlar din ve mezhep kavgalarıyla yoğrulan Avrupa'nın önde gelen yerleşim merkezlerine kıyasla "Dünyanın Sığınağı" kabul edilmiş bir şehirdir

Tarih sahnesine İstanbul'dan önce, onunla beraber veya daha sonra çıkmış hiçbir şehir, onun mirasıyla ve etkinliğiyle yarışamaz. Hangi metropolün geçmişi binlerce yıllık bir derinliğe sahiptir? Yarımburgaz kazıları İstanbul yakın bölgesindeki tarih izlerini MÖ 800 binlere taşımaktadır. Marmaray çalışmaları sırasında Yenikapı'da yapılan kazıların bulguları ise bizzat Suriçi İstanbul'unun yerleşim tarihini günümüzden yaklaşık 8500 yıl geriye götürmektedir. Bu bulgular ışığında İstanbul, insanlığın etkinliği süreklilik arz eden en eski yerleşim birimlerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Geçmişte yoğun nüfusu olan, başkentlik yapan veya planlı şehirciliğin ilk örneklerini oluşturan birçok önemli yerleşim merkezi bugün arkeolojik, tarihî ve turistik özellikleriyle gündemdedir. İstanbul ise tarihî derinliği, etkin sürekliliği ve eserleriyle çağdaşları veya sonraki büyük şehirlere kıyasla özel bir konuma sahiptir. Roma döneminde İstanbul ile mukayese edilebilen

veya tarih sahnesinde yer alan Venedik, Cenova, Roma, Sicilya, İskenderiye, Antakya, Beyrut, Bağdat, İznik… benzeri bir devamlılığı sürdürememiştir. Bu durum geçmişleri ve gelecekleri itibariyle Osmanlı İstanbul'uyla mukayese edilebilecek şehirler için de geçerlidir. Londra, Paris, Amsterdam, Viyana, Lizbon, Roma… Halep, Şam, İskenderiye, Kahire, Bağdat, İsfahan…

İstanbul etkin sürekliliğini tarihin her döneminde devam ettirmiş, XV. yüzyılın başlarında sendelemesine, XX. yüzyılın ilk yarısında konum değiştirmesine rağmen yüzyılın ikinci yarısında yeniden yükselişe geçerek dünya metropolleri arasındaki yerini tekrar almıştır. Bu durum, dinamik yapısını her zaman koruyan İstanbul'un kendi küllerinden doğmaya devam ettiğini, geçmişin medeniyet birikimi yanında geleceğin medeniyet tasavvurunda da rol sahibi olduğunu göstermektedir.

İstanbul'u tanımlamak için kullanılan isimlerin listesi bile bu şehrin zenginliğini, tarihî fonksiyonunu, konumunu, renkliliğini, kültür ve inanç iklimini, farklı toplumlar tarafından algılanma biçimini ve iddiasını yansıtmaktadır. Tarihî kayıtlarda bilinen en eski ismi Bizantion olan şehir, 330'da Roma İmparatorluğu'nun merkezi buraya taşınınca Secunda Roma/İkinci Roma ve Nova Roma/Yeni Roma olarak anılmıştır. Araplar için Rûmiyyetü'l-kübrâ, Taht-ı Rûm, Gulgule-i Rûm'dur. İstanbul, İran-Ordu dili için Taht-ı Rûm, Kayser-i Zemin'dir. Şehrin başkentlikten sonraki en yaygın ismi, banisi Konstantin'den hareketle Konstantinopolis'dir. Bunun, Araplar ve Osmanlılar gibi Müslümanlardaki karşılığı Hz. Peygamber'in Fetih hadisinde ifadesini bulan Kostantiniyye'dir ve bu isim, resmî yazışmalarda, literatürde ve sikkelerde varlığını Osmanlı Devleti'nin son dönemlerine kadar sürdürmüştür. Yazılı kaynaklardaki kullanımı X. yüzyıla kadar uzanan ve Osmanlı fethinden sonra yaygınlaşan İstanbul isminin aslında Konstantinopolis'ten bozma olduğuna; genel kabul görmüş "is-tin-polis" (=şehre) kalıbından geldiğine dair nitelendirmenin, yakışan bir "fantezi"den öteye geçemeyeceğine yeni araştırmalarda işaret edilmektedir. Bu isimlere zaman zaman, İstanbul'dan üretilen, hatta benzetmesi Fatih Sultan Mehmed'e atfedilen "Müslümanın bol olduğu yer" anlamında "İslambol" eşlik etmiş; XV. yüzyılda kimi resmî kayıtlarda görünen İslambol, bazı Osmanlı sultanlarının bastırdığı paraların üzerinde de yer bulmuştur. Yine Hasretü'l-mülûk, Payitaht-ı Saltanat, Tahtgâh-ı Saltanat, Makarr-ı Saltanat, Darü's-Saltanat-ı Aliyye, Dârü'l-hilafe, Dârü'n-nasr, Medînetü'l-muvahhidîn, Deraliyye, Mahrûse-i Saltanat, Dergâh-ı Muallâ, Südde-i Saâdet, Dersaâdet, Âsitâne… Osmanlıların kullandığı isim ve unvanlardan bazılarıdır.

Avrupalılar İstanbul'un Türklerin eline geçmesinden ötürü şehri "Konstantinopolis" yerine "Türkopolis" olarak isimlendirmişse de bu isim yeni mukimleri tarafından kullanılmamıştır. İstanbul'un yukarıdakiler dışında da çeşitli dillerde farklı isimleri vardır. Şehrin adı İskandinav halkları arasında büyük şehir anlamında Miklagrad, Slav dünyasında Çar Şehri anlamında Tsargrad/Carigrad, yine aynı anlamda Grekçe Vasileos Polis, İbranice Kustandina/Kostan'dır. XVII. yüzyılda Evliya Çelebi okurlarına İstanbul'un farklı milletler tarafından kullanılan ve şehrin tarihteki algısına ve zenginliğine delalet eden uzun bir isim listesi verir.

Sahiplerini emperyal bir güce dönüştüren İstanbul aynı zamanda, XIV-XV. yüzyıllarda Bizans'ta, XIX. yüzyılda Osmanlılarda olduğu gibi, "Devleti Koruyan Şehir"dir. "İstanbul'a sahip olan dünyaya sahip olur" hükmünce egemen güçler, dengelerin sarsılmaması için şehrin el değiştirmemesi yolunda gayret göstermişlerdir. Diğer taraftan İstanbul, kurulduğu andan itibaren bir "esirgemenin" kanatları altında olduğuna inanılan ve bu inancın dua mahiyetinde unvanlara dönüştüğü bir şehirdir. Allah tarafından korunan, himaye edilen anlamındaki "Mahmiye-i İstanbul" veya "Mahrûse-i İstanbul", bunların en çok kullanılanıdır.

Uzayıp giden isim listesine rağmen bu belde sakinleri tarafından "şehir" olarak anılmaktaydı. "Bu gün şehre indin mi?" yakın zamanlara kadar İstanbulluların birbirlerine sordukları sorulardandı. Çünkü burası imparatorluklar başkentidir. En gelişmiş kurumlar, devasa binalar, abidevi mabetler buradadır. Burası siyasi, dinî ve kültürel temsil yeridir. Estetiğiyle, beşerî ilişkileriyle, hukukuyla, örfüyle, alt yapısıyla, imkânlarıyla, yaşam standardıyla hayatın en üst düzeyde devam ettiği yerleşim birimidir. Büyük bir güç ve medeniyet merkezidir. Onun için burası ismi açıkça dile getirilmeye ihtiyaç duyulmayan "şehir"dir ve şehir denince akla İstanbul, "şehrî" denince de İstanbullu gelirdi! Bugün ise tek bir isim hâkimdir: İstanbul.

Modern dünyayı şekillendiren gelişmelere merkezlik eden İstanbul, tarihi boyunca hep talep edilen, belki de yeryüzünde en çok arzulanan, orduların ve sultanların hayallerini süsleyen bir şehirdir. Ediplerin, seyyahların, bilginlerin, müverrihlerin, araştırmacıların en güzel eserlerine konu olan İstanbul'un, tarihin akışı içerisinde karakteristik özelliği "özne" bir şehir oluşudur. Yani sahiplerinin ve şehir sakinlerinin ufuklarını yönlendiren, dünyaya bakışlarını ve hayat tarzlarını belirleyen bir rolü vardır. Uzun tarihinde kısa süreli iniş çıkışları olmuşsa da her zaman dünya sahnesinde varlığını hissettiren ağırlık merkezlerinden birisidir. İstanbul, tarihin yaşandığı ve

yapıldığı, tarihin seyrine tesir eden nice olaylara sahne olmuş, şahitlik etmiş, dünya tarihinde iz bırakmış bir merkezdir.

Bu çerçevede "özne" ya da "etken" bir role sahip şehirlerin ve tarihsel olayların her yeni nesilde, zihnî iklimde ve tarihsel bağlamda tekrar ele alınması, anlaşılması ve konuşturulması gereklidir. Roma ile başlayan, ancak konumunu Doğu Roma/Bizans ve Osmanlı ile uzun soluklu imparatorluklar merkezi olarak devam ettiren İstanbul'un tarihinin bütüncül bir anlayışla yeniden yazılması, çokça dile getirilen İstanbul merkezli bir dünya tarihi yazımının da ön adımıdır. İstanbul'un tarihini yazmak sadece bir şehrin tarihini ortaya koymak değildir. Aynı zamanda asırların birikimine ve insanlık tarihinin dönüm noktalarına da ışık tutmaktır. Dünya tarihi yazmak nasıl zihnî ve sosyopolitik bir iddianın göstergesi ise şehrin, özellikle de İstanbul'un uzun tarihini yazmak da başlı başına iddialı bir duruştur.

İstanbul'un uzun tarihine dair pek çok kaynak ve araştırma bulunmaktadır. Ancak bunlar bir bütünü tamamlayan parçalar olmaktan ziyade farklı neden ve amaçlarla hazırlanmış, şehrin tarihinden kesitler sunan eserlerdir. Az sayıdaki İstanbul monografisi ise hacim ve kapsam itibariyle sınırlı çalışmalardır. Bilgi ve yorumlarıyla şehrin tarihine önemli katkılar sunan elimizdeki binlerce çalışma dağınık ve parçalı bir görünüş arz etmektedir. Bu durum her veçhesiyle şehrin kapsamlı bir tarihinin yazılmasını zorunlu kılmıştır.

İstanbul'u tarihî bütünlüğü içerisinde ortaya koyan eserlerin yetersizliği, büyük dünya şehirleri hakkında yazılmış tarihlere bakılınca daha da göze batmaktadır. Bugün metropol olan fakat tarihî derinlik ve etkinlik hususunda İstanbul ile mukayese dahi edilemeyecek olan, birkaç yüz yıllık geçmişe sahip New York hakkında onlarca büyük şehir tarihi vardır. Örneğin Edwin G. Burrows ile Mike Wallece'nin yazdığı ve Oxford Üniversitesi'nin yayınladığı Pulitzer ödüllü *Gotham: A History of New York City to 1898* (Oxford 2000) kitabının hacmi 1.500 sayfa civarındadır ve esasen şehrin 200 yıllık tarihini anlatmaktadır. Aynı şekilde çok yeni bir şehir olan Chicago'nun *A History of Chicago* başlıklı 3 ciltlik (Bessie Louise Pierce, Chicago Üniversitesi, Chicago 1937) tarihi, erken sayılabilecek bir tarihte kaleme alınmıştır. XVII. yüzyılda dünyaya adını duyuran Londra'nın ise 45 yıl önce yayınlanan *History of London* isimli 6 ciltlik (Secker and Warburg, London 1971) bir tarihi vardır. Londra ile ilgili ayrıca 1900 yılından başlayıp devam eden ve 45 cildi bulan *Survey of London* isimli bir çalışma da mevcuttur. Roma, Atina, Pekin, Paris, Kahire ve diğer bazı şehirlerin de kendi dillerinde oldukça hacimli tarihleri vardır. Birçok şehrin ansiklopedik tarzda yani maddeler halinde yazılan tarihleri de bulunmaktadır.

Elinizdeki *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, kentin tüm tarihî dönemlerini ele almasıyla alanındaki en hacimli ve kapsamlı çalışma olma özelliğine sahiptir. Yine de İstanbul'un büyük tarihsel birikimi yanında mütevazı bir ilk adım olarak değerlendirilmelidir. Şüphesiz İstanbul, bu eserin hazırlıkları sırasında daha da iyi anlaşılmıştır ki, hakkında çok daha ayrıntıya sahip eserlerin yazımını zaruri kılan bir şehirdir.

İstanbul gibi tarihî derinliğe sahip, hele de bu kadar çok açık uçlu ve birbiriyle bağlantılı temaları olan bir şehrin tarihini yazmak oldukça güç bir iştir. Bunun için, organizasyon kabiliyetinin, planlama becerisinin, imkânların temin edilmesinin ve uzmanlığın yanında içerik ve biçimi ile model olabilecek önerilerin ve örnek çalışmaların devreye girmesi icap etmiş ve böylesi bir çalışmada ilk iş, İstanbul'un uzun tarihini ele almanın yöntem ve modelini belirlemek olmuştur. Zira doğru bir yöntem belirlenemezse ortaya çıkan eserin arzu edilen katkıyı sağlaması da mümkün olamaz. Bu çerçevede *Büyük İstanbul Tarihi*'nin hazırlık safhasında üzerinde en çok durulan konular, ilke ve yöntem meseleleriydi. Ön hazırlıklarını yayın kurulu üyemiz Yunus Uğur'un yürüttüğü bu süreç yayın kurulumuzda etraflıca değerlendirilmiş, bölüm editörlerimizin ve bilim kurulu üyelerimizin fikirlerine müracaat edilmiş, pek çok uzmanın görüş ve önerileri alınmak suretiyle takip edilecek ilkeler ve yöntem belirlenerek özgün bir eser hazırlanmasına gayret edilmiştir. Neticede bu süreçteki tartışmalar ve öneriler hem bu kitabın yazımına hem de genel olarak Türkiye'deki şehir tarihi yazımına önemli katkılar sunmaktadır.

İstanbul tarihi yazılırken "Hangi ilkeler benimsenmeli?" sorusuna cevap olarak şu esaslar tespit edildi. İstanbul "özne" yani "etken" bir şehir olarak ele alınacak, tarihi, devlet ve toplumlarının tarihi ile etkileşimli bir şekilde incelenecek; kapsam olarak İstanbul'un bütün kadimi kucaklanacak, şehrin dünya şehirleri arasında konumu her dönemde mukayeseli bir şekilde ortaya konacak, özellikle şehir tarihçiliğinde tartışılan temaların İstanbul özelindeki tezahürleri çalışılacak, şehirdeki hayat ve ilişkiler zaman ve mekân bağlamları içerisinde ele alınacak ve eser birbirinden farklı düzeylerdeki okuyucu kitlesine hitap edecek bir üsluba sahip olacak.

Bu genel ilkelerden sonra, İstanbul'un tarihi gibi uzun bir dönemi yazma yöntemlerinin tartışıldığı bir

süreç yaşadık. Bu safhada iki yöntem öne çıktı: Birincisi, kronolojinin öncelenmesi ve olaylar ile ele alınan konuların tarihî süreç dikkate alınarak yazılmasıdır. Bu yöntemin güçlü tarafı, İstanbul'un oluşumundan başlayıp günümüze kadarki tarihini dönemlere göre kronolojik bir anlayışla yazmak ve tarihî bütünlüğü anlamak iddiasıdır. Dönemselliği vurgulayan bu usulün zaafı, özellikle çok yazarlı bir kitapta tematik bir bütünlüğün oluşturulamaması, bazı konuların hiç temas edilmeden atlanması sakıncası ve en önemlisi de dönemleri aşan şehirdeki tematik süreklilikleri göz ardı ederek şehrin uzun dönemli kültürünü ve gündelik yaşamını anlamayı zorlaştırmasıdır.

İkinci yöntem ise, temaların öncelemesi ve tarihsel dönemlerin/kronolojinin her temanın kendi özel şartları, süreklilik ve kesintileri dikkate alınarak yazılmasıydı. Her iki yöntemde de, uzun dönemli tarih yazmanın zorunlu kıldığı, dönemlendirmelerin siyasi tarih temelli olma tehlikesi varsa da bu tehlike tematik yaklaşımda nispeten daha azdı. İncelenen konunun farklı yönleriyle ve daha bütünlükçü bir yaklaşımla ortaya konulması hususunda bu yöntem daha dikkate değer kabul edildi. Bu nedenle de, *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*'nin yazımında şehrin tarihinde var olan süreklilikleri ve değişimleri takip etmeye daha fazla imkân vermesi nedeniyle bu yöntem tercih edilerek tematik bir şehir tarihi hazırlandı.

Tematik anlayışa göre hazırlanan bu çalışmada konular makaleler halinde yazıldı. Ana makalelerde yeterince üzerinde durulamayan konuların daha iyi anlaşılmasını sağlayacak detaylar ise çerçeve ve derkenar yazılar ile derinlikli olarak incelenmeye çalışıldı.

Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi'nin yazımında, modern şehir tarihi yazımı ve Osmanlı şehir tarihi yazım gelenekleri birlikte düşünülerek ana bölümler şu sıralamaya göre belirlendi:

İstanbul'un Emperyal Dönüşümleri,
Dünya Ölçeğinde İstanbul,
Topoğrafya ve Yerleşme,
Siyaset ve Yönetim,
Demografi,
Toplum,
Din,
İktisat,
Ulaşım ve Haberleşme,
Edebiyat, Kültür ve Sanat,
Mimari,
Eğitim, Bilim ve Teknoloji
Hafızalardaki İstanbul.

Bu bölümleri İstanbul Kronolojisi ve İstanbul Bibliyografyası başlıkları takip etti.

Temaların kendi içindeki kronolojilerinin oluşturulmasında şehrin kimliğini belirleyen ve tarihî akışında dönüm noktasını oluşturan üç dönem esas alınsa da bazı temalarda farklı/aralarında geçişken dönemlendirmeler de yapılmıştır. Bunlar; Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleridir.

İstanbul'un Konstantin tarafından kuruluşundan sonra şehrin tarihindeki en tanımlayıcı ikinci değişim şüphesiz Osmanlılar tarafından fethidir. Bu dönemde şehrin sahipliği, yönetimi, hâkim medeniyet, inanç ve mimarisi bakımından İstanbul yeni bir kimlik ve temsil kabiliyeti kazanmıştır. Cumhuriyet dönemi ise Osmanlı dönemi ile aralarında Bizans ve Osmanlı devri gibi kimlik belirleyici bir geçiş olmasa da şehrin başkentlik konumunu kaybetmesi, yeni idari yapılanmaların merkezinden uzak olması, hatta çeşitli nedenlerden dolayı geri plana itilmesi ve genel olarak demografik, siyasi, sosyal, iktisadi, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin seyri açısından üçüncü bir devir olarak ele alınmıştır.

İstanbul'un, Osmanlı öncesi dönemi muhtelif tanımlama ve tartışmalara konu olmuştur. Bu tartışmalar devam etmekte ve farklı saiklerle farklı tercihlere yol açmaktadır: Roma, Doğu Roma ve Bizans İstanbul'u gibi... Öncekilere oranla daha geç dönemlerde ortaya çıkmasına rağmen "Bizans" tanımlaması özellikle de Doğu Roma'yı nitelemek için XVIII-XIX. yüzyıllarda yaygınlık kazanmış ve geniş kitlelerce kullanılmaya başlanmıştır. Bu nedenle elinizdeki eserde, hedef kitle gözetilerek, editoryal tercihlerde "Bizans" isimlendirmesi benimsenmiştir. Fakat yazılarda tek bir isimlendirmeye gidilmemiş, yazarların tanımlamalarına riayet edilmiştir.

Her tema kendi içinde süreklilikler ve değişimler dikkate alınarak dönemlendirilmiş, Antik çağlar, Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri mutlak kopuşlar olarak ele alınmamıştır. Üç ana dönemin farklılıkları tartışılmış ve keskin bölümlemelerin mahzurları dikkatten uzak tutulmamıştır. Geçişkenliklere dikkat edilmek ve konusuna göre uygulanmak kaydıyla kronolojik üç dönem anlayışı benimsenmiştir. Bunun yanında İstanbul'un Roma öncesi de incelenmiş, fakat şehrin uzun tarihi düşünüldüğünde antik döneme ait verilerin, bilgi kaynaklarının ve belirleyici gelişmelerin diğer üç devre oranla çok daha az olması nedeniyle dönem merkezli temel bir bölümlendirmeye gidilmemiştir.

Her temanın planlanmasında kendi içindeki öncelikleri ve süreklilikleri dikkate alınmıştır. Ancak bu, her temanın mutlak anlamda diğerlerinden bağımsız

olduğu anlamına gelmemektedir. Mesela doğal afetler Topoğrafya ve Yerleşim bölümünde şehrin fiziki yapısına etkisi itibariyle ele alınırken Toplum bölümünde şehir hayatına tesirleri açısından incelenmiştir. Dolayısıyla aynı tarihte meydana gelen bir olay iki ayrı bölümde ilgili temaya yönelik önceliğiyle ele alınmıştır. Yine Bizans ve Osmanlı toplumlarında din-toplum ilişkisinin tartışılmaz bir içiçeliği bulunmaktadır ve bunu günümüz anlayışıyla sınırlandırmak mümkün değildir. Nitekim temalar belirlenirken de bu iki konunun tarihte birbirinden ayrılıp ayrılmayacağı en çok tartışılan meselelerden olmuştur. Yine hangi konu ele alınırsa alınsın siyaset, iktisat, sanat, diplomasi, törenler vb. alanlarda özellikle de Osmanlı İstanbul'unda dinin toplumda daha belirleyici bir rolü olduğu görülür. Dinî, diğer konulardan veya diğer konuları da dinden tamamen bağımsız ele almak veya dışlamak hatalı bir tarih okuması olacağı gibi eksik veya yanlış sonuçlara ulaşmak gibi temel bir problemi de beraberinde getirecektir. Toplum bölümünün de Din, Siyaset ve Yönetim bölümleriyle kesişen konuları bulunmaktadır. Aynı şekilde İktisat ile Demografi, Ulaşım ve Haberleşme bölümleri veya Mimari, İktisat, Toplum ve Siyaset bölümleri arasında güçlü bağlar bulunmaktadır. Benzer durum daha özel konular için de geçerlidir. Mesela, Dünya Ölçeğinde İstanbul bölümündeki "İstanbul'un Uzun Asrı: Dünya ve Türkiye", Mimari bölümündeki "Geç Osmanlı Döneminden Cumhuriyet'e Çağdaş Şehir Düşüncesi ve İstanbul Planlaması" ile "Cumhuriyet Döneminde İstanbul'da Mimarlık" makaleleri İstanbul'un Emperyal Dönüşümleri bölümünü daha da zenginleştiren ve tamamlayan bir mahiyete sahiptir. Bu nedenle konular, aralarındaki keskin kopuşlardan ziyade "Hangi temayla ilgisi daha fazla?" sorusuna verilen cevaplara göre tasnif edilmiş olup okuyucunun da bunu dikkate alması önerilir.

Eserin hazırlanmasında ilmî üslubun yanısıra genel okuyucuya hitap edebilecek bir dil kullanılmasına özen gösterildi. Böylece *Büyük İstanbul Tarihi*'nin, alanındaki çalışmalara bilgi, yöntem ve içerik olarak kaynaklık etmesi yanında Türkiye'de ve yurt dışındaki İstanbul derslerinde kullanılabilecek bir metin/kaynak olacağı düşünülerek akıcı, kuşatıcı ve güçlü bir ifade diline sahip olmasına da gayret edilmiştir.

Makalelerde ele alınan konunun doğrudan şehir hayatıyla ilgisinin kurulması, meselenin ana esaslarının ve genel seyrinin aktarılması; tartışma ve ayrıntılara girmekten kaçınılması, konular ele alınırken yeni bulguların, güncel bilimsel sonuçların ve ortak kabullerin yansıtılması; zorunlu olmadıkça dipnot kullanılmaması, dipnotun bir bibliyografya yığınağına dönüştürülmemesi, atıfların en son yayınlara ve ana kaynaklara yapılması, dipnot dışında istifade edilen eserlerin kaynaklar başlığı altında ayrıca gösterilmesi gibi hususlar yazarlarla paylaşıldı. Fakat onların tercihlerine de müdahale edilmedi. Dipnotta kullanılan eserlerin kaynaklar kısmında topluca yer alması sık karşılaşılan bir durum olmakla birlikte, hacmin şişirilmemesi, baskı ve kâğıttan tasarruf amacıyla makale sonlarındaki kaynaklar kısmında sadece dipnotlarda gösterilmeyen eserlere yer verildi.

Kitapta yer alan yazılar üç grupta tanımlanmıştır. Bunlar;

1- Makaleler: Elinizdeki kitabın ana yazılarıdır. Ele alınan konunun çerçevesi ve bölümleri ile ilgili bir girişten sonra, konuyla ilgili ortak kabullerle öncü ve güncel bilgiler verilmiş, ardından önemli bazı soru ve tartışmalar ele alınmıştır. Konular işlenirken İstanbul'un bir şehir olarak merkezde olması, konuların doğrudan İstanbul'u ilgilendiren yönüyle ele alınması önemsenmiştir. Konuyla ilgili çok bilinen temalar, kavramlar, mekânlar ve kişiler makalelerde belirtilmekle birlikte, kişilere indirgenen ve sadece konunun uzmanlarını ilgilendiren tartışmalardan uzak durulmuş, standart olarak genel okuyucu esas alınmıştır.

2- Çerçeve yazılar: Ana makalelerde bahsi kısaca geçen veya geçmeyen fakat dikkat çekilmek istenen önemli konular çerçeve yazılara taşınarak ana makaleden ayırt edilecek bir tasarımla okuyucuya sunulmuştur.

3- Derkenar: Ana konunun anlaşılması için kaynak metinlerden alıntılanmış yazılar olup okuyucuya makale ve çerçeve yazıdan ayırt edici bir tasarımla sunulmuştur.

Tematik on üç ana bölüme ayrılan eser 10 cilt olarak yayınlanmaktadır. İlk bölüm hariç her bölümün girişinde ayrıntılı bir değerlendirme yer aldığından burada bölümler hakkında genel bir değerlendirmeyle yetinilecektir.

Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi'nin 1. cildi üç bölümden oluşuyor: İstanbul'un Emperyal Dönüşümleri, Dünya Ölçeğinde İstanbul, Topoğrafya ve Yerleşim.

Kitabın giriş bölümü olarak planlanan İstanbul'un Emperyal Dönüşümleri'nde şehrin siyasi, zihnî, sosyal, dinî ve imar alanındaki büyük dönüşüm ve buhranları inceleniyor. Tarihî mecrası bir şehir devleti olarak tahkiye ve tahkim edilen İstanbul'un emperyal dönüşümü Roma İmparatorluğu'nun Roma'sına rakip ve alternatif bir başkent olarak inşa edilişiyle başlamış, Osmanlı ile devam etmiş, Türkiye Cumhuriyeti ile resmî olmasa da fiilî iddiasını sürdürmüştür. İstanbul, payitahtı olduğu imparatorlukların üç kıtaya yayılan dünya görüşü ile siyasetlerinin oluşum ve

uygulama merkezi olarak coğrafi, siyasi ve dinî açıdan saha ve süre bakımından en geniş alana ve zamana hükmeden bir şehirdir. Balkanlar, Doğu Avrupa, Afrika, Ortadoğu, Batı Asya, Karadeniz stepleri, Hindistan ve diğer okyanus ötesi bölgelere kadar ulaşan fiilî, siyasi, dinî, iktisadi, askerî nüfuzuyla geniş bir coğrafyanın merkezi olma fonksiyonunu asırlarca sürdürmüştür.

Bu bölüm Halil İnalcık'ın "Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u" makalesiyle başlamaktadır. Bu tercih, dünya tarihçiliğindeki konumu ve İstanbul tarihine katkıları nedeniyle yayın ve editörler kurulunun müellife saygı ve teşekkürünün ifadesidir. Uzun tarihi boyunca büyük dönüşümlere ve gelişmelere sahne olan İstanbul'un geçirdiği en köklü emperyal değişim şehrin Osmanlılar tarafından fethidir. Yazı, İstanbul'un karakterini, temsil kabiliyetini ve değerlerini temelden değiştiren olayın hemen akabinde İstanbul'un büyük dönüşümünü ve Fatih Sultan Mehmed'in rolünü incelemektedir.

Osmanlıların şehirle temaslarına ve fethe kısaca temas eden Halil İnalcık öncelikli olarak 1455 tarihli İstanbul ve Galata tahrir defteri ışığında İstanbul'un demografisini, iskânını, bina stoklarını ve bunların nasıl değerlendirildiğini inceliyor. Akabinde Fatih'in şehri imar faaliyetlerini, İstanbul Bedesteni ve Kapalı Çarşısı'nı, şehrin mimari dönüşümünü sağlayan ve görünür kimliğini şekillendiren külliyelerini, idari yapılanmasını, mahallerini ve nüfusunun gelişimini, yerleşimin yayılışını, dinî ve kültürel dokusunu, güvenliğini, farklı inanç mensuplarının yerleşimini ve toplumsal katmanların ilişkilerini, şehrin alt yapı çalışmalarını, ev tiplerini, şehirde konuşulan Türkçe ve diğer dilleri, ticari faaliyetlerini ve insan gruplarını ele alıyor. "Galata" başlıklı çerçeve yazısında da bu bölgenin Osmanlı idaresindeki gelişimini anlatıyor. Böylece fethin akabinde şehirde yürütülen çok yönlü faaliyetler ile Latin işgaliyle birlikte harabeye dönen ve eski parlaklığını bir daha bulamayan İstanbul'un yeniden dünya sahnesine çıkışında Fatih Sultan Mehmed ve haleflerinin gayretlerinin şehre yansıması okura bu büyük Osmanlı tarihçisinin kaleminden aktarılmaktadır.

Bölümün ikinci makalesi "Medeniyet Harmanının Özne Şehri: İstanbul" başlığını taşımaktadır. Ahmet Davutoğlu tarafından kaleme alınan yazı, şehrin tarih boyunca geçirdiği değişimleri, yerleşimleri, fonksiyonelliğini, simgeselliğini ele alıyor. Tarih okumasını Osmanlı fethi ile aynı asırlarda Avrupalıların ele geçirdikleri şehirlerdeki uygulamaların mukayesesi ile devam ettiren Ahmet Davutoğlu, şehrin medeniyet dönüşümlerindeki rolünü dün-bugün-yarın ilişkisi içerisinde yorumluyor. Mukimlerin şehirdeki medeniyet inşalarının mukayeseli olarak okunduğu yazıda, yazar Osmanlıların fethini, iskân, iktisat, mimari, siyaset, yönetim, kültür ve medeniyet alanındaki faaliyetlerini, bir arada yaşama tecrübelerini Avrupa tarihiyle ile eş zamanlı bir okumayla, özgünlük ve özgürlük açısından değerlendiriyor. İstanbul'un medeniyet tarihindeki kurucu ve taşıyıcı rolünü, tesirlerini ve mirasını Roma-Osmanlı ve Cumhuriyet tarihi sürekliliği içerisinde değerlendiriyor.

Teorik-kavramsal muhtevasıyla da önemli bir şehir okuması sunan Makale, "Kadimin her aşamasında ve modern dönemde eksen şehir niteliğini koruyan İstanbul'un küreselleşme sürecinde tarihî akışın merkezinde olması kaçınılmazdır. Bu açıdan, İstanbul'un önümüzdeki yüzyıl içinde bir ulaştırma kavşağı, ticaret ve finans merkezi, kültür ve medya odağı olması, yaşayan canlı bir şehrin doğal kaderidir. Ancak bu kaderin hangi ontolojik öz ve mimari/estetik form ile yeniden şekilleneceği bizim tarih karşısındaki belki de en büyük sınavımızdır." diyen müellifin şehre bakışını ve şehrin geleceğine dair tasavvurlarını da yansıtıyor.

Bölümün üçüncü yazısı, "Emperyal Dönüşümlerin Muhteşem Kenti İstanbul" olup, Feridun M. Emecen tarafından kaleme alınmıştır. Yazar burada şehrin büyük dönüşüm ve buhranlarını Bizans'tan başlayıp XIX. yüzyılın başlarına kadarki süreyi kapsayacak şekilde ele almaktadır. Konunun Bizans ve Osmanlı şeklinde iki temel dönemlendirmeye ayrıldığı yazı kavramsal çerçeve ile başlıyor. İstanbul'un coğrafi konumu ve buna göre konuşlanışı, yerleşiminin tarihî izleri, şehrin gelişimi, imar faaliyetleri, başkent olarak planlanması, Hristiyanlık başkenti olarak tasarlanması, başkent Konstantinopolis'in doğu ve batıdaki algısı, şehrin yaşadığı büyük buhranların ve karşı karşıya kaldığı tehditlerin anlatımıyla gelişen konu Bizans İstanbul'undan Osmanlı İstanbul'una geçişin dünyadaki yansımaları ve şehre tesiri ile devam ediyor. Akabinde şehrin dinî, siyasi, sosyal, kültürel, mimari, ticari misyon ve fonksiyonlarına temas edilerek Osmanlı İstanbul'unun aynı zamanda nasıl bir büyük dünya şehrine dönüştüğü konu ediliyor. Osmanlı İstanbul'unun yaşadığı büyük buhranların ve bunların şehre yansımalarının da incelendiği yazıda ayrıca "Kriz ve Dönüşüm Çağının Başkenti" ve "Batılılaşan Payitaht" alt başlıklarıyla şehrin XVII. yüzyıldan XIX. yüzyıla Osmanlı ve dünyadaki gelişmeler doğrultusunda yeniden konumlandırılması ve yapılandırılması da değerlendiriliyor. İstanbul'un emperyal hikâyesinin, yaşadığı büyük buhran ve dönüşümlerin de konu

edildiği yazı, İstanbul'un tarihiyle ilgili farklı bir okuma olarak okurun şehre bakışına ve yeni yaklaşımlarına zemin oluşturmaktadır.

Bölümün dördüncü ve son makalesi İlhan Tekeli tarafından kaleme alınmıştır. Yazar burada, şehrin XIX. yüzyılın ikinci yarısından XX. yüzyılın sonlarına kadarki dönüşümünü anlatıyor. Yazıda İstanbul'un 150 yıllık modernleşme öyküsü üç döneme ayrılmaktadır: "Utangaç modernleşme" diye adlandırılan birinci dönem 1838-1923 arasını kapsamaktadır. Bu dönem, Osmanlıların modernleşme konusundaki adımlarının çekingenliğine işaret etmektedir. 1923-1948 yılları moderniteye cesur bağlılık ve "köktenci modernite projesi"ni uygulama dönemidir. 1948-1980 yılları arasını kapsayan üçüncü devre ise tek parti rejiminden çok partili rejime geçişle birlikte yaşanan "popülist bir modernleşme" dönemidir. Yazının son kısmında "1980 yılı sonrasında modernite projesinin aşınmaya, postmodernist uygulamaların gelişmeye başladığı dördüncü bir döneme" girildiği, 1990'lı yıllarda dünyadaki büyük siyasi değişimle; Doğu Bloku'nun çözülmesiyle İstanbul'un I. Dünya Savaşı sonrasında kaybettiği "dünya kenti" olma fırsatını tekrar kazanıp "tek merkezli bir azman sanayi kentinden, çok merkezli bir kentsel bölgeye geçişi" yaşadığı ifade ediliyor. Şehrin sahip değiştirmeden yaşadığı radikal dönüşümü ve yansımalarını yani son asırdaki hikâyesini ortaya koyan yazı İstanbul'un yakın tarihini şehircilik bakımından ve sosyolojik açıdan değerlendirirken ülkenin siyasi tarihi ile modernleşme tarihini birlikte ele alarak renkli bir şehir okuması sunuyor.

İkinci bölümün konusu Dünya Ölçeğinde İstanbul'dur. Burada İstanbul'un kendi ve dünya şehirleri bağlamındaki önemi ve konumu üzerinde durulmakta; şehrin tarihi, geçmişte ve günümüzde öne çıkan dünya şehirleriyle karşılaştırılmalı olarak okunmaktadır. İstanbul'un konumu, Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde çağdaşı dünya şehirleri ile ayrı ayrı mukayese edilmekte, böylece belki de ilk kez İstanbul bu kadar detaylı bir şekilde dünya şehirleri bağlamına oturtulmaktadır.

Topoğrafya ve Yerleşim bölümünde yer alan "Doğal Yapı", "Arkeoloji", "Mekânsal Gelişim ve Topoğrafya", "Doğal ve Beşerî Afetler", "İdari Yapı ve Kartografya" şeklindeki alt başlıklarda İstanbul'un coğrafi yapısı, fiziki özellikleri, yerleşim tarihi ve haritalara yansıması anlatılmaktadır.

Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi'nin en hacimli konusunu oluşturan "Siyaset ve Yönetim" bölümünün yazıları 2. cildin tamamını, 3. cildin de büyük bir kısmını kapsamaktadır. İstanbul, uzun tarihi boyunca siyasi merkez özelliğini koruyan nadir dünya şehirlerinden birisidir. Bin yılı aşan bir süre Doğu Roma/Bizans'ın, 1453'ten sonra da Osmanlı siyasi kudretinin temsilcisi olarak öne çıkmış, çok geniş bir coğrafyanın tek siyasi hakimi olmuş, başka hiçbir şehirle mukayese edilemeyecek bir siyaset ve yönetim merkezi olarak temeyyüz etmiştir. Şehrin tarihî derinliği içerisinde geçirdiği siyasi gelişmelerin ve yönetim merkezi olma hususiyetlerinin ele alındığı bölüm yazıları şu alt kısımlarda toplanmıştır: "Siyaset", "Kuşatmalar ve Fetih", "Diplomasi", "Hukuk", "Yönetim ve İdari Yapı", "Seçimler", "Törenler".

3. cildin son bölümü Demografi'dir. Şehrin demografisi yani nüfus yapısı kuruluşundan Osmanlıların fethine, fetihten modern nüfus sayımının yapıldığı XIX. yüzyıla, XIX. yüzyıldan Cumhuriyet'e ve Cumhuriyet dönemi şeklinde kronolojik olarak dört alt bölüme ayrılmıştır. Osmanlı coğrafyasındaki büyük daralmanın sebep olduğu ve İstanbul'un demografisine etki eden XIX. yüzyıldaki göçler ve Cumhuriyet dönemindeki mübadele de bu bölümde ele alınmaktadır. Cumhuriyet dönemi göçlerinin şehrin demografisine etkisi ise Cumhuriyet sonrası İstanbul demografisiyle birlikte incelenmektedir.

4. ciltte Toplum ele alınıyor. İstanbul toplumunun tarihî süreklilik içerisinde ele alındığı bölümde şu alt başlıklar yer almaktadır: "Toplumsal Katmanlar", "Sağlık ve Yemek", "Giyim-Kuşam", "Merasim-Eğlence-Spor", "Sosyalleşme ve Âdâb-ı Muâşeret", "Âfetler ve Sosyal Yardımlaşma", "İstanbul'da Çocuk Olmak ve Spor Yapmak", "İstanbul Bahçeleri", "Suç ve Teftiş".

5. cildin konusunu Din oluşturmaktadır. İstanbul gibi bir şehirdeki dinî anlayışların ve hayatların ortaya konulması aslında inanç sistemlerinin en üst düzey telakkilerini ortaya koymak anlamına da gelmektedir. Bu durum bütün konular için geçerli olmakla birlikte günümüzde din üzerinden yürütülen tartışmalar dikkate alındığında daha bir önem kazanmaktadır. Konu üç alt başlıkla incelenmiştir: "Hristiyanlık", "Musevilik" ve "İslam". İstanbul'un pagan geçmişi de bölümün başında anlatılmaktadır.

6. ciltte İktisat ile Ulaşım ve Haberleşme bölümleri yer almaktadır. Bir taraftan Boğaz'ı kontrol etmesi, Marmara'ya açılması ve Haliç gibi bir iç limana sahip olması diğer taraftan deniz ve karayolu ile Doğu ve Batı'yı, kuzey ve güneyi buluşturması İstanbul'u, tarihinin ilk dönemlerinden itibaren önemli bir kesişme noktası ve ticari hayatın temel güzergâhlarından birisi yapmıştır. Şehir aynı özellikleriyle ulaşım ve haberleşme açısından

da merkezî bir konuma sahiptir. Ulusal ve uluslararası ilişkiler dikkate alınarak planlanan İktisat bölümünde şu alt başlıklar ele alınmaktadır: "Bizans İstanbul'unda İktisat", "Osmanlı İstanbul'unda İaşe ve Vakıf", "Osmanlı İstanbul'unda Ticaret, Sanayi ve Finans", "Cumhuriyet İstanbul'unda Vakıflar, Ticaret, Sanayi ve Finans".

Bu cildin son bölümü Ulaşım ve Haberleşme'de, İstanbul'un gerek şehiriçi gerekse uzak ve yakın çevresiyle olan ulaşım ve haberleşmesinin tarihî serüveni çeşitli alt başlıklarda anlatılmaktadır. Ulaşım, şartları, araçları ve kurumlarıyla birlikte kara, deniz ve hava ulaşımı şeklinde üç döneme ayrılarak incelenmekte; haberleşme ise, ulaşımın ve haberleşmenin araçlarının mecrası doğrultusunda dönemsel ağları ve yapısıyla ortaya konulmaktadır.

Siyaset ve Yönetim'den sonra kitabın en hacimli bölümü olan "Edebiyat, Sanat ve Kültür" 7. ciltte yer alıyor. İstanbul'un kültürel çeşitliliğini yansıtan bölüm, "Müzik ve Kültürü", "Edebiyat", "Görsel Sanatlar", "Okuma-Yazma ve Kitap Kültürü" alt başlıklarından oluşuyor.

Mimari kitabın 8. cildinde yer alıyor. Şehrin planlama tarihinin de incelendiği bu bölümde "Bizans Dönemi Mimarisi", "Erken Dönem Osmanlı Mimarisi", "XVI.-XVII. Yüzyıl Osmanlı Mimarisi", "XVIII. ve XIX. Yüzyıllar Osmanlı Mimarisi", "Osmanlı İstanbul'unun Yapı Bazında Mirası", "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Planlama" ve "Cumhuriyet Dönemi Mimarisi" alt başlıkları yer almaktadır.

9. ciltte Eğitim, Bilim ve Teknoloji konusu değerlendiriliyor. "Eğitim" alt başlığında Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi eğitim faaliyetleri konu edilmektedir. Aynı şekilde "Bilim ve Teknoloji" alt başlığı da üç döneme göre incelenmektedir.

10. ciltte "Hafızalardaki İstanbul" kayıtlara geçiriliyor. Bölümde Semavi Eyice, Mehmet Şevket Eygi, Nevzad Atlığ, Saadettin Ökten, M. Orhan Okay, Hüsrev Hatemi, İnci Enginün, Hilmi Yavuz ve Gülbün Mesara şehir ve şehirli ile ilgili hatıralarını, gözlemlerini, izlenimlerini ve yorumlarını anlatıyor. Turgut Cansever ve Tâhir Olgun da (Tâhirü'l-Mevlevî) dergi sayfalarındaki söyleşi ve yazılarıyla bölüme zenginlik katıyor. Bölüm, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren şehrin ihmaline, yıkımlarına, imarına, kısacası büyük değişmelere şahit olmuş, bu değişmelerde rol almış kültür, sanat, edebiyat ve bilim hayatımızın seçkin simalarının bu sayfalara yansıyan anlatımlarıyla şehrin geçmişi kadar geleceğine de ışık tutacak bir "sözlü tarih" çalışmasıdır. Beşir Ayvazoğlu gibi önde gelen bir edebiyatçı ve kültür adamının gerçekleştirdiği söyleşiler İstanbul tarihi çalışmaları için özgün bir kaynak özelliğine sahiptir.

Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi'nde, bu temaları iki müstakil çalışma takip etmektedir. Birincisi, "İstanbul'un Kronolojisi", diğeri ise "İstanbul Bibliyografyası"dır.

Böylece eserde İstanbul tarihi süreklilik anlayışı içerisinde ortaya konulmaktadır. Her bölümün, kendi bağlamında İstanbul'un tarihinin okunması açısından bütüncül, hacimli ve hemen hemen ilk okuma çalışması olduğunun altı çizilmelidir. Eser ana temasıyla İstanbul tarihini ortaya koymayı hedeflerken, şehrin tarihi derinliği, etkinliği ve konumu doğrultusunda da ele aldığı konular çerçevesinde Antik Çağ, Roma, Doğu Roma/Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu ile Türkiye Cumhuriyeti tarihine de önemli katkılarda bulunmaktadır.

Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi'ni pek çok şehir tarihinden ayıran ve muhtevanın tamamlayıcı unsuru olarak görülen hususlardan birisi de görselliğidir. İlke, yöntem ve muhtevanın yanında özellikle şehir tarihinin yazımı açısından önemli konulardan birisini de bu husus teşkil etti. Şüphesiz tarihçiliğimizde yazılı belgelerin tartışılmaz bir yeri vardır ve tabiidir. Ancak görsel belgeler için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Hâlbuki görsel materyal de yazılı belgeler gibi önemsenmesi gereken kaynaklardır. Bunlar da yazılı belgeler gibi kaynak değeri, bağlam, işlev, söylem, mesaj, temsil, amaç, telif, müellif, dönem, konum vb. ilişkisi dikkate alınarak tarih yazımında değerlendirilmelidir. "Bir resim bin sözcükten fazlasını söyler" diyen Kurt Tucholsky ve "*Afişten Heykel'e Minyatürden Fotoğrafa*" görsel materyalin tarih yazımındaki rolünü inceleyen kitabına *Tarihin Görgü Tanıkları* ismini veren Peter Burke tarihin kaynakları açısından son derece önemli bir konuya temas etmektedirler. Görseller bazen metinlerden çok daha önemlidir ve kelimelerin ifade edemediği veya yetersiz kaldığı, yazılı kaynakların tamamlayamadığı boşlukları tamamlayacak bir mahiyete sahiptir. Okuyucunun tasvir veya tasavvur edemediği bir dünyaya kapı aralayabilmekte, anlatılamayanı anlatma, olanı görme ve tahayyül imkânı sağlayabilmektedir. Görsellerin şahitlik ettiği pek çok konu vardır ve bazı meseleler ancak onların rehberliğinde açıklığa kavuşabilmekte ve görünür kılınabilmektedir.

Bu nedenle eserde görsel materyal önemsendi ve sayfalara yansımasına özen gösterildi. Şehrin, yaşayanların ve yaşananların tarihî serüvenini ortaya koyan haritalara, minyatürlere, gravürlere, resimlere, fotoğraflara, arşiv belgelerine, yazmalara, hat, tezhip, ebru gibi eserlere, süslemelere, mekân-bina görsellerine ve grafiklere yer verildi.

Eserde, bu alanda ciddi bir birikime sahip Uğur Demir'in katkılarıyla 4.000 civarındaki materyal ile şehrin geçmiş yolculuğu görsel olarak da yansıtılmaya, okuyucunun zaman ve mekân tasavvuruna katkıda bulunulmaya gayret edildi. Her görsel kısa açıklamalarla tanımlandı. Ancak eserin hacmi, amacı, muhteva planlaması, zaman ve görsellerin yoğunluğu nedeniyle tahlillere girilmedi. Bu materyalin aidiyeti ve kaynakları belirtilerek dönemi, müellifi ve muhtevası hakkında bilgi edinmek isteyenlere temel referansları sunuldu.

Eseri baştan sona kat eden okuyucu zaman zaman görsellerin tekrarı hissine kapılabilir. Bunun temel nedeni bazı mekânların her dönemde ve pek çok konu ile iç içe olmasıdır. Mesela Ayasofya üç dönemin; Roma/Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet'in buluşma noktasıdır. Bir yönüyle İstanbul tarihinin dönüşüm noktalarının sembolleri Ayasofya'da tecessüm etmiştir. Önce büyük bir imparatorluğun gücünün ve inancının simgesi olarak inşa edilen ulu bir mabed/kilise, sonra şehrin sahip değiştirdiğini gösteren bir simge, yine büyüklüğüne yaraşır bir ihtimamla camiye tahvil ve külliyeye dönüştürme, ve akabinde başkentliğini kaybeden şehrin bu tarihî yapısının müzeye dönüşmesi… Sadece din ve mimaride değil, siyaset, toplum, kültür, sanat, törenler, turizm vb. pek çok konuda İstanbul deyince yolun ucu bir şekilde Ayasofya'ya çıkmaktadır. Yine Topkapı Sarayı, Sultanahmet ve Süleymaniye başta olmak üzere büyük Osmanlı külliyeleri ve meydanlar şehrin hemen her konudaki merkezî gelişmelerine ve dönüşümlerine tanıklık yapan ve sahne olan mekânlardır. İmparatorlukların emperyal fonksiyonunu yüklenmiş törensel gösterilerinin ve siyasette belirleyici gelişmelerin mekânı Hipodrom/Sultanahmet Meydanı… Çevresiyle birlikte bu meydanı çıkarılsa İstanbul'un tarihinin ne kadarının devre dışı bırakılmış olacağının hesabını yababilir miyiz? Tarihin akışına bu tarihî meydan gibi şahitlik etmiş meydan nadir bulunur.

Tabii olarak, kendi içinde görsel bir iddiayı barındıran bu hacimdeki ve konu çeşitliliğindeki bir eserde ister istemez aynı karenin tekrarı tercih edilmese de aynı mekânla ilgili farklı görsellerin kullanımından kaçınmak mümkün olmamıştır. Çok az olmakla birlikte bazı tarihî görsellere, farklı nedenlerden dolayı, birden fazla defa müracaat edildi. Bunun da çarpıcı örneğini Matrakçı Nasuh'un İstanbul planı oluşturmaktadır. İstanbul'un topografik, şehirleşme, mimari ve pek çok açıdan çok önemli bir kaynağı olan bu minyatür/plandan doğrudan atıflar ile coğrafi ve mimari nedenlerden dolayı birden fazla defa istifade edilmiştir.

Şüphesiz İstanbul söz konusu olunca temin edilebilecek görsel materyal bu kitapta yer alan binlerle sınırlı değildir. Şehrin tarihî derinliği görsel zenginliğine, obje ve materyaline de yansımıştır. Burada zaman, mekân, imkân ilişkisi içerisinde temin edilen on binlerce görsel arasından, konulara ve muhtevaya uygunluğu doğrultusunda seçilenler yer almaktadır.

Görsel materyallerin araştırılması, temini, seçimi ve tanımlaması ciddi bir bilgi, birikim, emek, sabır, tecrübe ve yorgunluğu gerektirmektedir. Her görselin kendisinin ve şahitlik ettiği konunun yanında, tespit, temin ve tercih edilişinin de bir hikâyesi vardır. Görsel materyalin önemli bir kısmı dönem eseri olup asırlarla ifade edilen geçmişe sahiptirler. Sayfaları çevirirken okuyucusuna veya seyircisine yeni bir dünya aralayan bir görselin, mekânından sayfalara intikali uzun soluklu, acı ve tatlı hikâyelere kaynaklık edebilmektedir. Bir görsele ulaşmak bazen uzun bir süreyi, ciddi bir takibi ve çeşitli kapıları aşındırmayı zorunlu kılmaktadır. Bazen bir yapı topluluğunun fotoğrafı için on ayrı kurumdan izin almak, hepsinin ayrı ayrı uygun vaktini belirlemek ve ona riayet gerekmektedir. Bu durum aynı zamanda tarihî eserlerin mecrasından çıkarıldıktan sonra dramatik sahipliğine de işaret etmektedir. İzin alınan yapıların fotoğraflarını çekmek için de ayrı bir mücadele gerekiyor. Bazen görevli bulunmaz bazen açı… Çünkü iyilik olsun diye yapılan ilaveler, avluya konulan aparatlar, köşelere biriktirilen yığıntılar, zamana şahitlik eden ağaçlar, hem duracağınız yeri hem de çekeceğiniz açıyı etkileyebilmektedir.

Bazı yapıların fotoğraflarının çekiminde istenen görüntünün alınamamasına rağmen sonuç mutluluk verici de olabilmektedir. Çünkü sebep sevindirici ve umut vericidir. Bunların başında restorasyon çalışmaları gelmektedir. Fotoğraf çekimleri sırasında daha iyi görüldü ki İstanbul'un tarihî eserleriyle ilgili büyük bir seferberlik var ve belki de İstanbul, tarihi boyunca böyle bir yoğunluğu hiç yaşamadı.

Görselin belgesel değeriyle ilgili algı ve internet teminciliği, emeğin çoğu defa görmezlikten gelinmesine sebebiyet verebilmektedir. Bu materyalin kendisi kadar çözünürlüğü, fotoğraf değeri ve çekim kalitesi de baskı için önem arz etmektedir. Eğer kitabın gecikmesine, yorgunluğun, maliyetin ve tasarım zahmetinin kat be kat artmasına sebebiyet vermesine rağmen proje yönetiminin, tasarım ekibinin ve yayıncı kuruluşun anlayışlı ve müşevvik tavrı ile görsellerle ilgili heyetin sabrı olmasaydı bu materyalin sayfalara aksetmesi mümkün olmazdı. Tabii ki bu görsel zenginliğinin temelini, ilgili kurum mensuplarının yardımları oluşturmaktadır.

Yazılar, yazılışından tasarıma birden fazla safhadan geçmiştir. Bunlar bölüm editörünün, kitabın editörünün, hakemin ve proje yöneticisinin, ilmî redaksiyon heyetinin okuması ve müteakiben donanımlı ve tecrübeli bir heyetin yürüttüğü bibliyografya, tashih, teknik redaksiyon, imla ve tashih kontrolü ile son okuma safhalarıdır. Her safha birbirini takip etmiş, okumalar, grafik ve matbaa ekibinin engin hoşgörüsüyle tasarım safhasında, hatta baskı aşamasında bile devam etmiş, hatalar mümkün olduğunca en aza indirgenmeye çalışılmıştır. Aynı süreç editör, görsel editör, tasarımcı, proje yönetmeni ve resimaltı tanımlamaları ilişkisi açısından görsel materyal için de geçerlidir.

Eser, farklı ülkelerden uzmanların da yer aldığı geniş bir bilimsel kadronun desteğiyle şekillenmiştir. Kitabın hazırlanması safhasında, bölüm editörleri, yayın ve bilim kurulu, danışman ve bilgisine müracaat edilen uzmanların önerileriyle, ilmî yeterlilik esasına dayalı geniş bir yazar listesi oluşturuldu ve bölüm editörlerimizin temasları başta olmak üzere, ilgililerinin gayretleriyle zengin bir kadronun birikimi kitaba yansıtıldı. Neticede 270 bilim adamının derkenarlar hariç 363 yazısı ve tecrübeli bir ekibin temin ettiği görsel materyal ile bu eser hazırlandı. Farklı katkılar da dikkate alındığında kitaba emek veren bilim adamı sayısı 300'e ulaşmaktadır. Bu cildin sonunda yer alan, içindekiler bölümü dikkatlice incelendiğinde dünyaca ünlü, alanında uzman ve nitelikli çalışmalara imza atmış, çok değerli yazarların bu eserin sayfalarında buluştuğu görülecektir.

Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi'ni diğer şehir tarihlerinden ayıran hususiyetlerinin başında geniş yazar kadrosu, uluslararası akademik katkılar, görsel materyal zenginliği ve hacmi gelmektedir. Muhteva, tasarım ve baskı materyali itibariyle birbirini tamamlayan ve destekleyen bu çalışma aynı zamanda şehirlerin uzun tarihlerini yazmada bir model önerisi de sunmuş olmaktadır.

Eserin sadece Türkçe değil İngilizce gerçekleşecek neşri ve farklı dillere tercümesinin planlanması, kitabın istifade edilirliğine ve İstanbul'un uluslararası akademik, kültür, sanat ve entelektüel alandaki görünürlüğüne de önemli katkılarda bulunacaktır.

Bu çalışmanın muhtevası kadar basılacağı materyal ve fontları da özenle seçilmiştir. 10 ciltlik bu eser toplam 5.320 sayfadır. Kitabın iç ebadı 24×29 cm'dir. Metinde kullanılan font Ineborg, 10,5 punto, çerçeve yazılarda kullanılan font Neutraface Text, 11 punto, resimaltlarında kullanılan font Neutraface Text, 8 puntodur. Eserin kağıdı dünyanın sayılı prestij kağıtlarından birisi olan GardaPat 13 Klassica 115 gr/m²'dir. Cilt malzemesi Gmund'un sadece cilt kapağı için kullanılan f-color Bütten meerblau, yan kağıtları ise yine Gmund f-color Feinleinen titan'dır. Kapak üzerinde özel seri Kurz yaldızlar kullanılmıştır. Tabi eseri görünür kılan hususiyetlerden birisi de ülkemizin seçkin bir tasarımcısının imzasını taşıması, renk ayrımı ve baskısına gösterilen özendir.

Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi hacimli bir eser olmasına rağmen eksikliklerden azade değildir. Bunda birden fazla sebep etkendir. Zaman, hacim, uzmanlık, tercihler vb... Bu eser ucu açık bir zaman dilimi anlayışıyla hazırlanmadı. Muhteva ve hacmiyle mukayese edildiğinde bilakis sıkıştırılmış bir takvimle hazırlanmaya gayret edildi. Süre daha ziyade yayıncının da iyi bir eserin oluşması için gösterdiği müsamaha ile yazıların işlenmesi ve tasarım safhasında kısmi bir esneklik kazandı. Şüphesiz ehlinin gerçeğe ışık tutacak ve katkı maksadını güden her değerlendirmesi, eser ve şehrin tarihi için önemli bir katkı olarak kabul görecek ve istifade edilecektir.

Bu kitap, planlanmasından basımına, nitelikli, gayretli, samimi, ülfetli, üretici ve paylaşımcı yüzlerce insanın rol aldığı geniş bir ekibin ortak çalışması olarak okuyucuya sunulmaktadır. Şüphesiz okuyucusunun ilgisiyle zenginleşecek, etkinleşecek ve kalıcı bir esere dönüşecektir. Katkı sahipleri jenerik, teşekkür, içindekiler sayfaları ve ilgili mecralarda şahıs ve kurumsal temsil tanımlamasıyla, gösterilmeye gayret edildi. Ancak her şeye rağmen bu sayfalarda yer alması gerekenlerin zikredildiği ve arzu edilene uygun bir şekilde yansıtıldığı gibi bir iddia da söz konusu değildir. Katkı sahiplerinin müsamahasına sığınırız.

Sözün nihayetine doğru, 40 ciltlik *İstanbul Kadı Sicilleri*'nin neşrinde de, Proje Yöneticisi ve Editör olarak birlikte çalıştığımız M. Âkif Aydın'a hocalığı, nezaketi, sükûneti ve yöneticiliği için müteşekkirim. Onun yöneticiliği bu eserin en önemli imkânlarından birisi oldu.

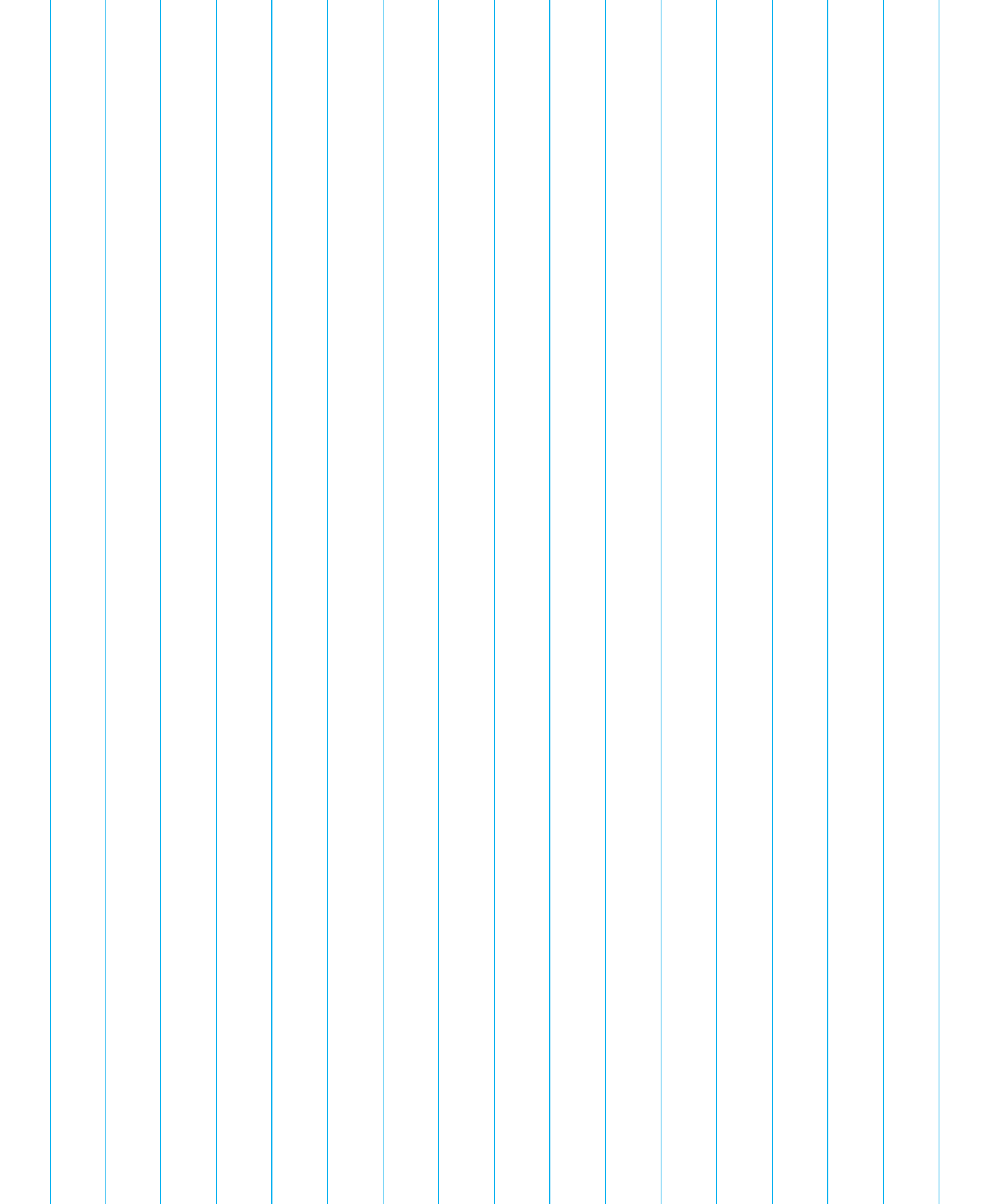
Kitabı çoğu defa metinden ibaret zannederiz. En azından böyle yaygın bir kanaat vardır. Şüphesiz yazılar kitabın olmazsa olmazlarındandır. Ancak, sözü edilen salt yazı değil, adı üzerinde kitaptır ve umumiyetle "eser" olarak isimlendirilmektedir. Eser birden fazla unsurun bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Kitabı sadece metinden ibaret görmek, eserin hukukunu çiğnemektir. Bu sadece kitabın değil yazının da hukukunu ihlaldir.

Kitap, muhtevanın planlanmasından okuyucuya ulaşıncaya kadar her biri bir öncekini anlamlı ve

sonrakini zorunlu kılan bir süreçler topluluğunun ürünüdür. Planlama, yazıların siparişi, redaksiyonu, metin, görsel materyal, font, punto, tasarım, kâğıt, baskı, cilt, okuyucuya ulaştırma ve okunurluluk... bir kitabı tamamlayan, anlamlı kılan ve esere dönüştüren süreçlerdir. Birisinin ihmali önceki adımların etkisini azaltır ve sonraki safhanın gerekliliğini anlamsız kılabilir. Bu kitabın her safhası zamanımıza ve gelecek zamanlara bir eser bırakma hassasiyeti ile planlandı ve takip edildi. Daha iyisini yapmak her zaman mümkündür. Öncelik, işin ruhuna uygun bir anlayışla, zaman, mekân, imkân ve insan ilişkisi içerisinde vicdani sorumluluk hisseden bir yaklaşımla hareket etmektedir. İyisi için gayret edildi ama öncelikten feragat edilmemesine de titizlik gösterildi.

Biliyoruz ki, tarih sadece geçmişe şahitlik etmiyor, zamanına da ayna tutuyor ve bir gün kaybolduğu zannedilen gölgelerin aksi bile karşımıza çıkıyor.

Zaman aynasında aksimizin aydınlık olması temennisiyle...



Eserin hazırlanmasında imla, dipnot ve isimlerin yazılışında ortak bir dil kullanımına özen gösterildi. Ancak bu tercihlerin belirlenmesinde eserin hedef kitlesi esas alındı ve günümüzdeki yazma ve okuma alışkanlıkları da göz ardı edilmedi. Bu anlayışla genel okuyucuya hitap etmek amaçlandığından imlada hafifletme yoluna gidildi.

Tarihî isimlerin yazımında düzeltme işareti (^) kullanımı, hafifletme amacıyla, anlam farklılaşması, sık kullanım ve bilinirlik kıstasına göre muhafaza edilmiş ya da azaltılmıştır. Buna göre;

Fâil kalıbındaki isimlerde düzeltme işareti kullanılmamıştır: Hâlid değil Halid; istisna; Kâmil. Fâil kalıbıyla karışması muhtemel durumlarda feîl kalıbındaki isimlerin yazımında düzeltme işareti muhafaza edilmiştir: Latîfî, Nesîmî.

Nisbet -î'si taşıyan isimlerde eser adında geçmesi ya da edebî bir kişilik olması durumlarında düzeltme işareti muhafaza edilmiştir: Abdi Paşa, Abdî, *Abdî Tarihi*.

Nisbet -î'si taşıyan isimlerde sadece sondaki uzun ses muhafaza edilmiştir: Osmânî, Buhârî değil Osmanî, Buharî.

Nisbet -î'si, devletler, mezhepler, tarikatların yazımında muhafaza edilmiştir: Abbasî, Hanefî, Nakşibendî.

Arapça kökenli dişil çoğul/cemi müennes isimlerde sondaki uzun "a" gösterilmemiş (müessesat), eril çoğul/cemi müzekker isimlerin sonundaki "i" ise uzun yazılmıştır (müslimin değil müslimîn).

Farsça kökenli isimlerin çoğullarında düzeltme işareti muhafaza edilmiştir: Bektaşiyân, dedegân.

Farsça kökenli isimlerde kelimenin başındaki uzun a harfi gösterilmiştir: Âgâh, Âsâfî.

Osmanlı dönemine ait şahıs ve yer isimlerinde "b" ve "d" harfleri korunmuştur: Mahmut, Bayezit değil, Mahmud, Bayezid; Bâb-ı Zaptiye, İhtisap Nezareti değil Bâb-ı Zabtiye, İhtisab Nezareti. Bağdad, Belgrad gibi yer isimleri ise güncel kullanıma göre yazılmıştır: Bağdat, Belgrat.

Şahıs isimleri bir tamlama içinde kullanıldığında güncel kullanıma riayet edilmiştir. II. Mahmut Türbesi, Sultanahmet Camii, Beyazıt Meydanı.

Türkçe ve Arapça tamlama şeklindeki kapı, bab, dar, meydan, pazar, hamam, hisar, kavak, oda, dağ, köy, burun isimleri genelde bitişik olarak, Farisî tamlama şeklinde olanlar ise ayrı olarak yazılmıştır: Altınkapısı, Bâbülferes, Darülfünun, Okmeydanı, Atpazarı, Ağahamamı, Anadoluhisarı, Rumelikavağı, Arzodası, Alemdağı, Kadıköyü, Akıntıburnu. Bâb-ı Fetva; istisna: Bâbıâli.

Kitap isimleri ve alıntı metinler haricinde müennes nisbet eki –iyye değil –iye olarak yazılmıştır: Meclis-i Ahkâm-ı Adliye, *Mecelle-i Ahkâm-ı Adliyye*.

Ayn harfi şahıs isimlerinde gösterilmemiş, eser isimlerinde gerekli yerlerde gösterilmiştir: Esad Efendi, *Lu'biyât-ı Osmânî*.

Musiki makamlarının yazımında *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*'nin (*DİA*) imlası tercih edilmiştir. Musiki aletlerine nisbet ifade eden kelimelerde sadece sondaki nisbet –î'si muhafaza edilmiştir: ûdî değil udî.

Grekçe isimler I. Konstantinos'tan (ykl. 4. yüzyıldan) itibaren Grekçe transkripsiyon ile yazılmıştır: Buna göre Grekçe transkripsiyonda

-genellikle-

Θ/θ için Th/th (Theodosios);

I/ι için J/j ya da İ/ı değil I/i (Iustinianos);

K/ϰ için C/c değil K/k (Konstantinos);

Ξ/ξ için X/x değil Ks/ks (Aleksandros);

Y/υ için Y/y ve i (Argiros);

Φ/ϕ için Ph/ph değil F/f (Fotios);

X/χ harfi için Ch/ch değil Kh/kh (Khalkedon);

Xϱ ile başlayan kelimelerde Hr (Hrisostomos);

T/ζ için ise Ç/ç değil Tz/tz (Tzetzes) tercih edilmiştir.

Aya, Hagios, St. gibi unvanlar mümkün mertebe Aziz olarak yazılmıştır: Aya İrini, Aziz Georgios.

Bunların dışındaki hususlarda Türk Dil Kurumu'nun www.tdk.org.tr adresinden erişilen Yazım Kılavuzu kullanılmıştır.

Tarihler genelde miladi tarih olarak verilmiş; evrakın ya da eserin üzerinde kayıtlı bir tarih aktarıldığında ya da karşılığı iki miladi yıl ile belirtildiğinde hicri tarih muhafaza edilmiştir.

Şahısların doğum ve ölüm tarihleri, imparatorluk, saltanat vb. görev dönemleri parantez içinde belirtilmiştir: II. Bayezid (1481-1512), Keçecizade Fuad Paşa (d. 1815-ö. 1869).

Geçmişten bugüne çokça isim alan İstanbul'a atıf yaparken genelde yazarın kullanımı korunmuş, sadece Constantinopolis ismi Grekçe yazımda tercih edilen kurallardan dolayı Konstantinopolis olarak yazılmış, Grekçe aslını daha doğru yansıtan Konstantinupolis imlası yaygınlık şartını sağlamadığı için tercih edilmemiştir.

Dipnotlarda geçen kaynaklar ilk geçtikleri yerde tam künye olarak verilmiş olup makalenin sonundaki kaynaklar kısmına alınmamıştır.

Elbette çok farklı ilim dallarından bu kadar geniş bir ilim adamı grubunca kaleme alınan böylesine hacimli bir eserde bazı tutarlılık problemlerinin yaşanması kaçınılmazdır. Yazarların ya da alanın özel imlasının muhafazası gibi sebeplerden kaynaklanan ufak farklılıklar söz konusudur ve bunların da dikkatli okuyucularca mazur karşılanacağı ümit edilmektedir.

KISALTMALAR

a.e.: Aynı eser

a.mlf.: Aynı müellif

AFL.: Archive de L'Association French Lines

AGS, *E*: Archivo General de Simancas, Papeles de Estado

AOH: Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae

APC: Archivio Proprio Costantinopoli

Ar.: Arapça

Ar.Ott: Archivum Ottomanicum

ASV: Archivio di Stato di Venezia

aş.: Aşağı, aşağıda

AÜ: Ankara Üniveritesi

AÜİFD: Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi

b.: İbn

B.: Receb

BCA: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi

BİK: Bursa İnebey Kütüphanesi

bkz.: Bakınız

BOA: Başbakanlık Osmanlı Arşivi

BOA, A.AMD: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Sadaret Âmedî Kalemi Defterleri

BOA, A.DVN.d: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâb-ı Âsafî Divan-ı Hümayun Kalemi Defterleri

BOA, A.DVN.MKL: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâb-ı Âsafî Divan-ı Hümayun Mukavele Kısmı

BOA, A.DVN.NMH: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâb-ı Âsafî Divan-ı Hümayun Name-i Hümayun Kalemi

BOA, A.DVN.RSK: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâb-ı Âsafî Divan-ı Hümayun Ruûs Kalemi

BOA, A.MKT: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Sadaret Mektubî Kalemi

BOA, A.MKT.DV: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Sadaret Mektubî Kalemi Deâvî Evrakı

BOA, A.MKT.MHM: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Sadaret Mektubî Kalemi Mühimme Evrakı

BOA, A.MKT.MVL: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Sadaret Mektubî Kalemi Meclis-i Vâlâ Evrakı

BOA, A.MKT.NZD: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Sadaret Mektubî Kalemi Nezaret ve Devair Yazışmaları Evrakı

BOA, A.MKT.UM: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Sadaret Mektubî Kalemi Umum Vilayat Evrakı

BOA, AE: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Ali Emirî Tasnifi

BOA, AE.SMMD.IV: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Ali Emirî Sultan IV. Mehmed

BOA, BEO: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâbıâli Evrak Odası Evrakı

BOA, C.ADL: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Cevdet Adliye

BOA, C.AS: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Cevdet Askeriye

BOA, C.BLD: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Cevdet Belediye

BOA, C.DH: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Cevdet Dahiliye

BOA, C.EV: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Cevdet Evkaf

BOA, C.İKTS: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Cevdet İktisat

BOA, C.MF: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Cevdet Maarif

BOA, C.ML: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Cevdet Maliye

BOA, C.NF: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Cevdet Nafia

BOA, C.SH: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Cevdet Sıhhiye

BOA, C.SM: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Cevdet Saray

BOA, C.ZB: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Cevdet Zabtiye

BOA, D.BŞM.BNE: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâb-ı Defterî Başmuhasebe Bina Eminliği

BOA, D.BŞM.BRİ: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâb-ı Defterî Başmuhasebe İstanbul Baruthanesi

BOA, D.BŞM.BRİ.d: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâb-ı Defterî Başmuhasebe İstanbul Baruthanesi Defterleri

BOA, D.BŞM.BRİ.DES: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâb-ı Defterî Başmuhasebe İstanbul Baruthanesi Dosya Envanter Usûlü

BOA, D.BŞM.KSB: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâb-ı Defterî Başmuhasebe Kasabbaşılığı

BOA, D.BŞM.MHF: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâb-ı Defterî Başmuhasebe Muhallefat Halifeliği

BOA, D.BŞM.SHK: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâb-ı Defterî Başmuhasebe Salhane Kâtibliği

BOA, D.BŞM.ZCR: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâb-ı Defterî Başmuhasebe Zecriye Rüsumu

BOA, D.BŞM.ZMT: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Bâb-ı Defterî Başmuhasebe Zimmet Halifeliği

BOA, DH.EUM: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Belgeleri

BOA, DH.EUM.6.Şb: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Altıncı Şube

BOA, DH.EUM.MH: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Muhasebe Kalemi

BOA, DH.EUM.THR: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Tahrirat Kalemi Evrakı

BOA, DH.İ.UM: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Dahiliye Nezareti İdare-i Umumiye Evrakı

BOAİ, DH.İD: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Dahiliye Nezareti İdare Evrakı

BOA, DH.KMS: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Dahiliye Nezareti Kalem-i Mahsus Müdüriyeti Belgeleri

BOA, DH.MB.HPS.M: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Dahiliye Nezareti Mebânî-i Emîriye ve Hapishaneler Müdüriyeti

BOA, DH.MKT: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Dahiliye Nezareti Mektubî Kalemi

BOA, DH.MUİ: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Dahiliye Nezareti Muhaberat-ı Umumiye İdaresi Evrakı

BOA, DH.SYS: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Dahiliye Nezareti Siyasi Kısım Evrakı

BOA, DH.TMİK: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Dahiliye Nezareti Tesri-i Muamelat ve Islahat Komisyonu

BOA, DH.UMVM: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Dahiliye Nezareti Umûr-ı Mahalliye ve Vilayat Müdürlüğü Evrakı

KISALTMALAR

BOA, EV.HMH: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Evkaf Haremeyn Muhasebesi

BOA, EV.VKF: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Evkaf Vakfiyeler Evrakı

BOA, HH: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Hatt-ı Hümayun

BOA, HH.VRK: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Hazine-i Hassa Evrak Odası

BOA, HR.HMŞ.İŞO: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Hariciye Nezareti Hukuk Müşavirliği İstişare Odası Evrakı

BOA, HR.MKT: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Hariciye Nezareti Mektubî Kalemi Evrakı

BOA, HR.MTV: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Hariciye Nezareti Mütenevvia Kısmı Evrakı

BOA, HR.TO: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Hariciye Nezareti Tercüme Odası Evrakı

BOA, İ.AS: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Askeriye

BOA, İ.B.K: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İstanbul Belediye Kütüphanesi

BOA, İ.DH: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Dahiliye

BOA, İ.DUİT: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Dosya Usulü

BOA, İ.EV: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Evkaf

BOA, İ.HR: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Hariciye

BOA, İ.HUS: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Hususi

BOA, İ.İMT: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade İmtiyazat ve Mukavelat

BOA, İ.KAN: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Kanun ve Nizamat

BOA, İ.MLU: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Meclis-i Umumi

BOA, İ.MMS: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Meclis-i Mahsus

BOA, İ.MSM: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Mesail-i Mühimme

BOA, İ.MVL: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Meclis-i Vâlâ

BOA, İ.ŞH: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Şehremaneti

BOA, İ.TNF: Başbakanlık Osmanlı Arşivi İrade Ticaret ve Nafia

BOA, KK: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Kâmil Kepeci Tasnifi

BOA, MAD: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Maliyeden Müdevver Defterler

BOA, MD: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Mühimme Defteri

BOA, MF.ALY: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Maarif Nezareti Tedrisat-ı Aliye Dairesi

BOA, MF.MKT: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Maarif Nezareti Mektubî Kalemi

BOA, MHD: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Muahedeler

BOA, ML.MKT.d: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Maliye Nezareti Mektubî Kalemi Defterleri

BOA, MV: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Meclis-i Vükela Mazbataları

BOA, NFS.d: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Nüfus Defteri

BOA, PLK.p: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Plan, Proje ve Krokiler

BOA, ŞD: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Şûra-yı Devlet Evrakı

BOA, T: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Ticaret, Nafia, Ziraat, Orman, Meadin Nezaretlerine aid Evrak

BOA, TŞH: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Teşhir

BOA, Y.A.HUS: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Sadaret Hususi Evrakı

BOA,Y.EE: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Esas Evrakı

BOA, Y.EE.d.: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Esas Evrakı defterleri

BOA, Y.MTV: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Mütenevvi Maruzat Evrakı

BOA, Y.PRK.ASK: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Perakende Evrakı Askerî Maruzat

BOA, Y.PRK.AZJ: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Perakende Evrakı Arzuhal Jurnal

BOA, Y.PRK.BŞK: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Perakende Evrakı Başkitabet Dairesi Maruzatı

BOA, Y.PRK.EŞA: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Perakende Evrakı Elçilik, Şehbenderlik ve Ataşemiliterlik

BOA, Y.PRK.HH: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Perakende Evrakı Hazine-i Hassa

BOA, Y.PRK.SRN: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Perakende Evrakı Serkurenâlık

BOA, Y.PRK.ŞH: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Perakende Evrakı Şehremaneti Maruzatı

BOA, Y.PRK.TKM: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Perakende Evrakı Tahrirat-ı Ecnebiye ve Mabeyn Mütercimliği

BOA, Y.PRK.TNF: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Perakende Evrakı Ticaret ve Nafia Nezareti Maruzatı

BOA, Y.PRK.ZB: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yıldız Perakende Evrakı Zabtiye Nezareti Maruzatı

BOA, ZB: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Zabtiye Nezareti Evrakı

BPOWM: Bombay Prince of Wales Museum

BRIJMES: British Journal for Middle Eastern Studies

bs.: Basım, baskı

BSB: Berlin Staatsbibliothek

BSMES: British Society for Middle Eastern Studies

bşl.: Başlangıç

btş.: Bitiş

BTTD: Belgelerle Türk Tarihi Dergisi

BZ: Byzantinische Zeitschrift

c.: Carta

c.: Cilt

C.: Cemaziyelahir

Ca.: Cemaziyelevvel

CAMSM: Cambridge Arthur M. Sackler Museum

çev.: Çeviren

d.: Doğum tarihi

DBİst.A: Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi

DCBL: Dublin Chester Beatty Library

D-DAI-IST: Alman Arkeoloji Enstitüsü Arşivi

der.: Derleyen

KISALTMALAR

DİA: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi

dn.: Dipnot

DOP: Dumbarton Oaks Papers

DSLB: Dresden Sachsische Landesbibliothek

DTCF: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

DTCFD: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi

DÜİFD: Dokuz Eylül Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi

ed.: Editör, edisyon

EFAD: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi

EHR: The English Historical Review

EI[2] (İng): *The Encyclopedia of Islam (new edition)*

EÜ.: Ege Üniversitesi

F.: Farsça

fil.: Filza

fl.: Fluorished/Faal olduğu dönem

fol.: Folio

fot.: Fotoğraf

G.S., G.S.: Geographical Section General Staff

GDAAD: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi

gr.: Graecus

HGM: Harita Genel Müdürlüğü

HP. ARC.: Henri Prost Archives

HTR: Harvard Theological Review

HUM: Harita Umum Müdürlüğü

IJMES: International Journal of Middle East Studies

IJTES: International Journal of Turkish Studies

Isl.: Der Islam

İA: İslâm Ansiklopedisi (Milli Eğitim Bakanlığı)

İBB: İstanbul Büyükşehir Belediyesi

İBBŞM: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Müzesi

İFM: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası

İRHM: İstanbul Resim Heykel Müzesi

İSO: İstanbul Sanayi Odası

İst.A: İstanbul Ansiklopedisi (Reşat Ekrem Koçu)

İSTEM: İslâm, San'at, Tarih, Edebiyat ve Mûsikîsi Dergisi

İŞS: İstanbul Şer'iye Sicilleri

İTED: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi

İTO: İstanbul Ticaret Odası

İTSO: İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası

İÜ: İstanbul Üniversitesi

İÜ Ktp.: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi

JA: Journal Asiatique

JEH: Journal of Ecclesiastical Studies

JRS: The Journal of Roman Studies

JTS: Journal of Turkish Studies.

KMM: Konya Mevlana Müzesi

krş.: Karşılaştırınız

Ktp.: Kütüphane, kütüphanesi

L.: Şevval

LACMA: Los Angeles Country Museum of Art

LBL: Londra British Library

LNG: Londra National Gallery

M.: Muharrem

MB: Merkez Bankası

md.: Madde

MEJ: The Middle East Journal

MES: Middle Eastern Studies

MTM: Milli Tetebbular Mecmuası

MÖ: Milattan önce

MS: Milattan sonra

MSA: TBMM Milli Saraylar Arşivi

MSÜRHM: Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu

MÜ: Marmara Üniversitesi

MÜİFD: Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi

MÜTAD: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türklük Araştırmaları Dergisi

MW: The Muslim World

N°: Numara

N.: Ramazan

NMET: New York Metropolitan Museum of Art

NPL: New York Public Library

nr.: Numara

nşr.: Neşir, neşreden

OAM: Oxford Ashmolean Müzesi

OBL: Oxford Bodleian Library

OM: Oriente Moderno

Osm.Ar.: Osmanlı Araştırmaları

OTAM: Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi

ö.: Ölüm tarihi

PBN: Paris Bibliotheque National

pr.yön.: proje yöneticisi

Pub.: Published

r.: Recto

R.: Rebiülahir

Ra.: Rebiülevvel

REB: Revue des Etudes Byzantines

reg.: Registro

RH: Revue Historique

RTM: Resimli Tarih Mecmuası

s.: Sayfa

S.: Safer

s.nşr.: Sadeleştirilmiş neşir

SBFD: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi

SDC: Senato, Dispacci Costantinopoli

St.I: Stvdia Islamica

STAD: Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi

sy.: Sayı

SYEK: Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi

Ş.: Şaban

T.: Türkçe

TA: Türk Ansiklopedisi

TAD: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi

TCTA: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi

KISALTMALAR

TD: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi

TDA: Türk Dünyası Araştırmaları

TDEA: Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi

TDEAD: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

TDED: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi

TDl.: Türk Dili

TED: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi

TFA: Türk Folklor Araştırmaları

TİD: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih İncelemeleri Dergisi

TİEM: Türk İslâm Eserleri Müzesi

TK: Türk Kültürü

TKDB: Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni

TM: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkiyat Mecmuası

TOEM: Târih-i Osmânî Encümeni Mecmuası

ts.: Tarihsiz

TSM: Topkapı Sarayı Müzesi

TSMA: Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi

TSMA, D: Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, Defter

TSMA, E: Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, Evrak

TSMK: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

TSMK, A.: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed

TSMK, B.: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Bağdat Köşkü

TSMK, CY.: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Cilt ve Yazı Araçları

TSMK, E.H.: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Emanet Hazinesi

TSMK, H.: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine

TSMK, H.E.A.: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Halil Edhem Arda Koleksiyonu

TSMK, HS.: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hırka-i Saadet

TSMK, R.: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Köşkü

TSMK, YB.: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Yeni Basmalar

TSMK, YY.: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Yeni Yazmalar

TT: Tarih ve Toplum

TTK: Türk Tarih Kurumu

TTK Belgeler: Türk Tarih Kurumu Belgeler

TTK Belleten: Türk Tarih Kurumu Belleten

TTK Bildiriler: Türk Tarih Kongresi, Kongreye Sunulan Bildiriler

TUBA: Türklük Bilgisi Araştırmaları

tür.yer.: Türlü yerde, birçok yerde

TY: Türkçe Yazmalar

UUL: Uppsala University Library

v.: Verso

v.dğr.: Ve diğerleri

Vat. gr.: Vaticanus graecus

vb.: Ve benzerleri, ve başkaları

VC: Vigiliau Christianae

VD: Vakıflar Dergisi

vd.: Ve devamı

VGMA: Vakıflar Genel Müdürlüğü Vakıf Kayıtları Arşivi

VML: Venedik Marciana Library

VÖNB: Viyana Österreichische Nationalbibliothek

vr.: Varak

WFGA: Washington Freer Gallery of Art

WZKM: Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes

YA: Yurt Ansiklopedisi Türkiye, İl İl: Dünü, Bugünü, Yarını

ykl.: Yaklaşık

yuk.: Yukarı, yukarıda

Z.: Zilhicce

Za.: Zilkade

ZDMG: Zeitschrift des Deutschen Morgenländischen Gesellschaft

ZKG: Zeitschrift für Kirchengeschichte

KİTAP KISALTMALARI

A. Cevad: *Tarîh-i Askeriyye-i Osmanî,* Paris, 1882.

Aelst: Peter Coeck Aelst, *The Turks in MDXXXIII, A Series of Drawing Made in that year at Constantinople,* London 1873.

Allom: Thomas Allom, *Constantinople and the scenery of the seven Curches of Asia Minor,* London-Paris 1838.

Ârifi, *Süleymannâme*: Fethullah Ârifi, *Süleymannâme*, 1558, TSMK, H. 1517.

Bartlett: W.H. Bartlett, *The Bosphorus and Danube*, London 1850.

Broquiere: Bertrandon de La Broquière, *Recueil de voyages et de documents pour servir à l'histoire de la géographie depuis le XIIIe jusqu'à la fin du XVIe siècle,* Paris 1892.

Brindesi: Jean Giovanni Brindesi, *Les Anciens Costumes*, Paris 1855.

Bruyn: Corneille Le Bruyn, *Reisen van Cornelis de Bruyn,* Delft 1698.

Cange: Charles du Fresne du Cange, *Historia Byzantina duplici commentario illustrata: prior familias ac stemmata imperatorum Constantinopolianorum, cum eorundem Augustorum nomismatibus & aliquot iconibus: praeterea familias Dalmaticas & Turcicas complecticur: alter descriptionem urbis Constantinopolitanae, qualis extitit sub imperatoribus Christianis*, Brüksel 1680.

Castellan: A.L. Castellan, *Moeurs, usages, costumes des Othomans et abrégé de leur Histoire*, Paris 1812.

Coignard: Joannis Baptist Coignard, *Imprerium Oriantale five Antiquitates Constantinopolitanæ*, Paris 1711.

Cumhuriyet Devrinde İstanbul: İstanbul 1949.

d'Ohsson: Ignatius Mouradgea d'Ohsson, *Tableau general de L'Empire Othoman*, I-III, Paris 1787-1820.

Dallaway: James Dallaway, *Constantinople ancient and modern,* London 1797.

Diez-Glück: Ernst Diez, Heinrich Glück, *Alt-Konstantinopel:*

Hundertzehn photographische Aufnahmen..., München-Passing 1920.

Ferriol: De M. De Ferriol, *Recueill de cent estampes representant differentes nations du Levant*, Paris 1714.

Flandin: Eugene Napoleon Flandin, *L'Orient*, Paris 1853.

Fossati: Chevalier Gaspard Fossati, *Ayasofia Constantinople, as recently restored by Order of H.M. the Sultan Abdul Medjid*, London 1854.

Gilles: Pierre Gilles, *The Antiquities of Constantinople*, London 1727.

Gouffier: Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul Gouffier, *Voyage Pittoresque de la Gréce*, I-II, Paris 1782-1822.

Guer: M. Guer, *Moeurs et usages des Turcs, leur religion, leur gouvernement civil, militaire et politique*, Paris 1747.

Gurlitt: Cornelius Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlin 1912.

Hünernâme: Seyyid Lokman, *Hünernâme*, 1584-1589, I-II, TSMK, H., 1523-1524.

İntizâmî: İntizâmî, *Surnâme-i Hümâyûn*, 1587, TSM, H. 1344.

İstanbul'un Kitabı 1: İstanbul, ts.

Jouannin: M.J.M. Jouannin, *Turquie*, Paris 1853.

Levnî, *Albüm:* Levnî (Abdülcelil Çelebi), *Albüm*, 1720-1730, TSMK, H. 2164.

Lewis: John F. Lewis, *Lewis's Illustrations of Constantinople made during a residence in that city & in the Years 1835-6*, London 1836.

Lokman, *Selimhannâme:* Seyyid Lokman, *Şehnâme-i Selim Han/ Selimhannâme*, 1581, TSMK, A. 3595.

Lorichs: Melchior Lorichs, *Konstantinopel unter Sultan Suleiman dem Grossen*, München 1902.

M. Fuad: M. Fouad, *Souvenirs de Constantinople*, baskı yeri yok, ts.

Mahmud Raif, Mahmud Raif, *Tableau des nouveaux reglements de l'Empire Ottoman*, İstanbul 1798.

Mamboury: Ernest Mamboury, *Istanbul touristique*, İstanbul 1951.

Mamboury-Wiegand: Ernest Mamboury-Theodor Wiegand, *Die Kaiserpalaste von Konstantinopel*, Leipzig 1934.

Marsigli: Luigi Ferdinando Marsigli, *Stato Militare dell'Impreio Ottomanno/L'etat militaire de l'empire Ottoman*, Amsterdam 1732.

Matrakçı: Matrakçı Nasûh, *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn*, İÜ Ktp., 5964.

Maxwell: Sir William Stirling Maxwell, *The Turks in MDXXXIII, A Series of Drawings made in the Year at Constantinople by Peter Coeck Aelst*, London 1873.

Mayer: Luigi Mayer, *Interesting Views in the Ottoman Dominions in Europe and Asia*, London 1810.

Mecmûa: Yâhya Âgâh Efendi, *Mecmûatü'z-zerâif sandûkatü'l-maarif*, SYEK, Nuri Arlasez, nr. 2492; Hakkı Tarık Us Ktp., nr. 13400.

Mehmed Arif: Mehmed Arif, *Ta'rîfât-ı Eşkâl-i Elbise-i Atîka*, Paris, ts.

Melling: Antoine-Ignace Melling, *Le Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, Paris 1819.

Mèry: Joseph Mèry, *Constantinople et la mer noire*, Paris 1855.

Miller: Alexander Miller, *The Costume of Turkey Illustrated by a series of engravings, with descriptions in English and French*, London 1802.

Millingen: Alexander van Millingen, *Constantinople*, London 1906.

Moreno, Moreno, *Viage à Contantinopla en el Ano de 1784*, Madrid

Mornand, Joubert et F. Mornand, *Turquie et de la Russie*, Paris 1854

Motraye: Aubry de La Motraye, *A. de La Motraye's travels through Europe, Asia and into part of Africa*, London 1723.

Nâdirî, *Dîvan:* Nâdirî, *Dîvan*, 1605, TSMK, H. 889.

Nâdirî, *Şehnâme:* Nâdirî, *Şehnâme*, 1620, TSMK, H. 1124.

Pardoe: Julia Pardoe, *The Beauties of the Bosphorus*, London 1835.

Pertusier: Charles Pertusier, *Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur rives du Bosphore*, Paris 1817.

Preziosi: Amedeo Preziosi, *Stamboul*, Paris 1858.

Raymond: Alexandre M. Raymond, *l'Art islamique en Orient*, Prag 1924.

Salutis: Camillie Rogier, *La Turquie, moeurs et usages des orientaux*, Paris 1848.

Salzenberg: W. Salzenberg, *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel*, Berlin 1854.

Schedel: Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Augsburg 1497.

Schranz: J. Schranz, *Le Bosphore et Constantinople, dessiné d'après nature*, Paris 1855.

Şehinşâhnâme: Seyyid Lokman, *Şehinşâhnâme-i Murâd-ı Sâlis/ Şehinşâhnâme*, 1597-1598, TSMK, B. 200.

Şekâik: İsâmüddin, Ahmed b. Muslihiddin Mustafa Taşköprizâde, *Şekâik-i Nu'mâniyye*, 1620, TSMK, H. 1263.

Taeschner: Veröffentlicht von Franz Taeschner, *Alt-Stambuler Hof- und Volksleben*, Hannover 1925.

Thomas Shaw: Thomas Shaw, *Travels, or Observations relating to several parts of Barbary and Levant*, London 1757.

Urbium: Theophilum Urbium, *Türkisches Stadt-Büchlein*, Nürnbeg 1664.

Vavassore: Giovanni Andrea Vavassore, *İstanbul Haritası*, TSMK, YB. 3854.

Vehbî, *Surnâme:* Vehbî, *Surnâme*, 1727, TSMK, A. 3593.

Walsh: Robert Walsh, *Constantinople and the scenery of the seven churches of Asia Minor*, London 1839.

Yıldız Albümleri: II. Abdülhamid devri fotoğrafları, İÜ. Nadir Eserler Kütüphanesi

Zenânnâme: Fâzıl Enderûnî, *Hûbânnâme ve Zenânnâme*, 1793, İÜ Ktp., 5502.

Zonaro: Adolphe Thalasso, *Déri Séadet ou Stambul porte du Bonheur*, Paris 1908.

EDEBİYAT, KÜLTÜR VE SANAT

GİRİŞ*

HATİCE AYNUR
Bölüm Editörü

İstanbul'da Edebiyat, Sanat ve Kültür başlığı altında tanımlanabilecek konuları içeren bu bölümün, kronolojik ve tematik olarak bütün dönemleri ve çeşitliliği ile yansıtılması ideal olsa da bunun ne kadar zor ve hatta imkânsız bir uğraş olduğu da aşikârdır.

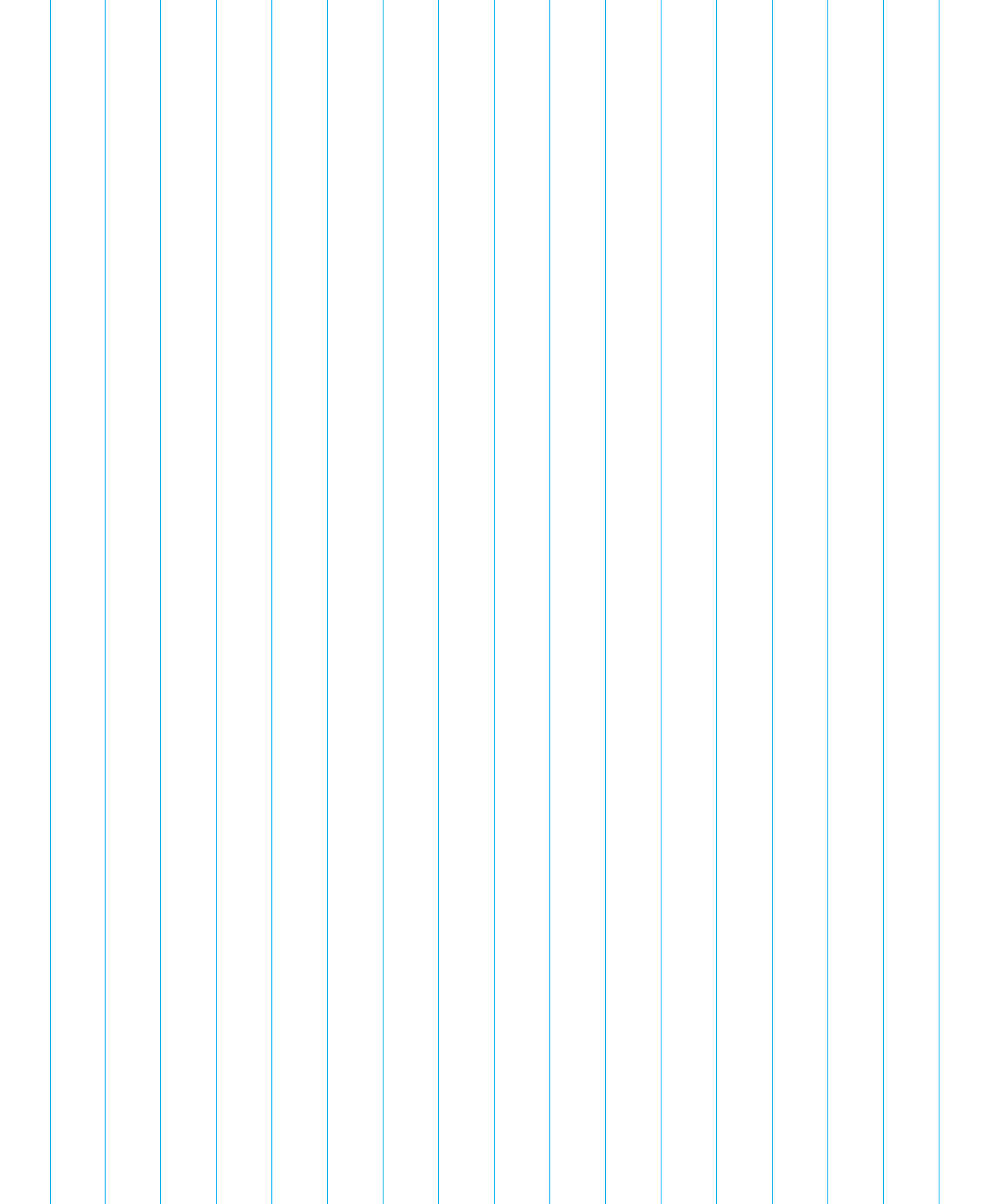
Bu imkânsızlık iddiasını biraz detaylandırmak yerinde olacaktır. Öncelikle, bu tür kapsamlı ve bütüncül eserlerin yazılabilmesi için her bir konunun başlangıcından itibaren çeşitli açılardan ayrıntılarıyla ele alınmış bir literatürüne ihtiyaç duyulmaktadır. Elimizdeki İstanbul bibliyografyaları böyle bir literatürün varlığını henüz göstermemektedir. Var olan kimi bütüncül çalışmalarda ise ele alınan konu, yazarın/yayıncının bakış açısına göre belli bir zaman dilimine hasredilebilmekte ya da konunun önemli bir parçası yok sayılabilmektedir. Diğer bir önemli nokta da, ilgili konunun uzmanının olmaması konu hakkında araştırma yapmanın önünde önemli bir engel teşkil etmekte ya da var olan uzmanın tekliğinden dolayı ya zaman darlığı çekilebilmekte ya da söyleyecek artık yeni bir sözün kalmaması durumu ortaya çıkabilmektedir.

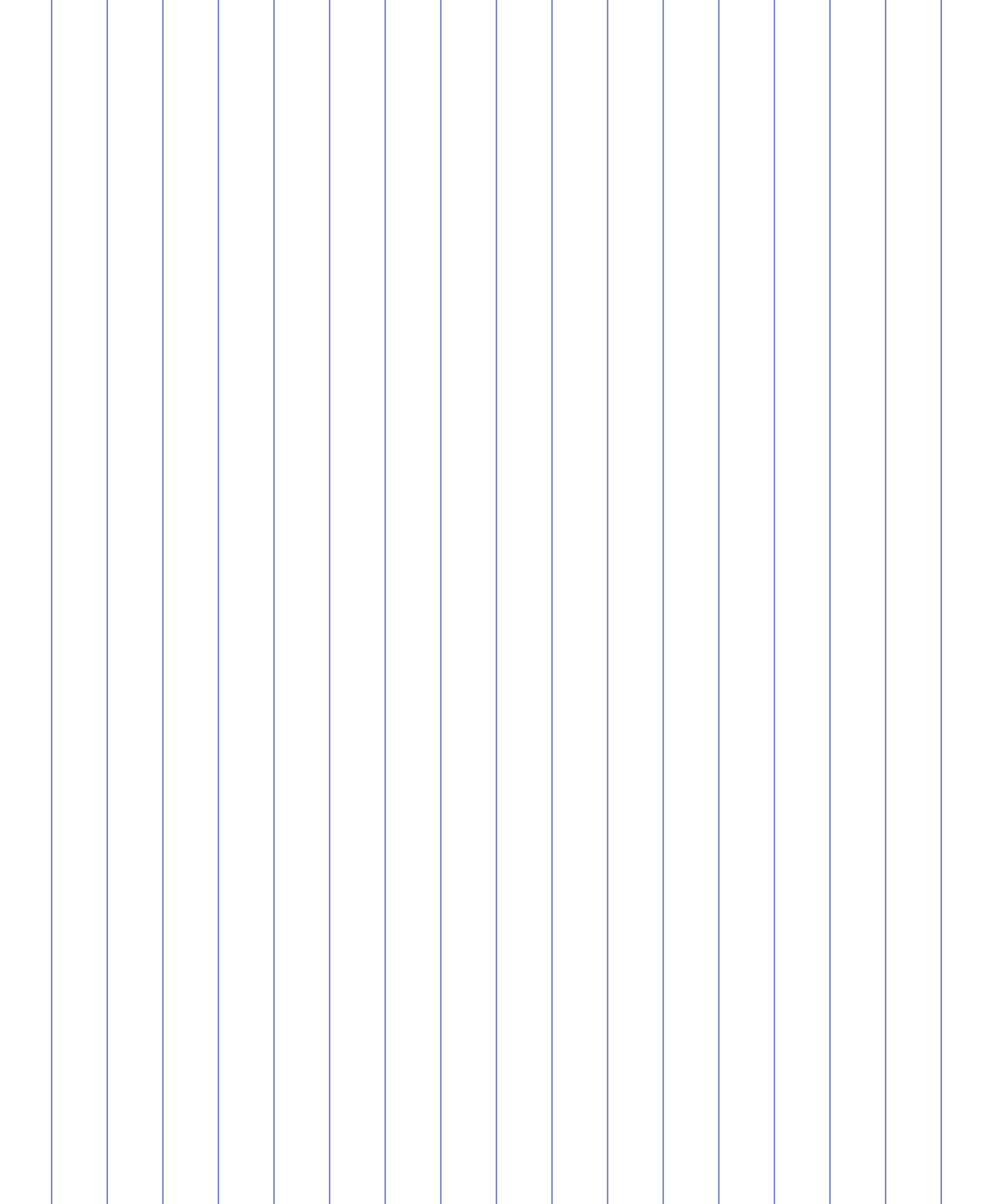
Bu bölümün hazırlanma aşamasında, ele alacağı konu hakkında yeni yaklaşımı ve sözü olan yazarların yanı sıra bakış açısı çeşitliliğinin zengin olması arzu edildi. Muhtelif sebeplerle bu arzumuz ancak imkân ölçüsünde gerçekleştirilebildi. Bundan dolayı eksikliği çok hissedilecek bazı konularda mevcut literatürdeki bilginin sunulması yoluna gidildi.

Bölümü oluşturan makalelerin kapsamı ve yöntemi ile ilgili ise şunlar söylenebilir. Yazarlara ele alacakları konunun mutlaka merkezinde Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet İstanbul'unun olması ve bu ilişkinin şu şekillerde kurulabileceği teklif edildi: 1) Eserler veya eserleri oluşturan kişiler İstanbul'dan etkilenmiş olabilir; 2) Eserler İstanbul'da üretilmiş olabilir; 3) Eserler İstanbul'u konu edinmiş olabilir; 4) Eserler İstanbul'da belirli bir dönem veya zamanda yaygın olarak okunmuş/istifade edilmiş olabilir; 5) Eserler İstanbul kültürünü etkilemiş olabilir; 6) Üreticilerin/icracıların yaşamında İstanbulluluk belirleyici olmuş olabilir. Bunların yanı sıra, 1) Ele alınan konuya ait çok fazla bilgi varsa bu bilgilerin tümüne değinmek yerine bu konudaki son yaklaşımlara, değerlendirmelere odaklanıp mevcut tarihsel bilginin konuya giriş düzeyinde verilmesi; 2) Ele alınan konuyu temsil eden çok sayıda örnek bulunması durumunda hepsini vermek yerine ilk olanlara, çığır açanlara öncelik verilebileceği, önerildi. Ayrıca, yazılar okunduğunda görüleceği üzere, yazarların Bizans-Osmanlı-Cumhuriyet dönemleri arasında keskin kopuşlar yerine iç içe geçişlere, sürekliliklere ve çeşitliliklere vurgu yapmaya özendiklerini belirtmek gerekir.

Gelen yazılar, "Müzik ve Kültürü"; "Edebiyat"; "Görsel Sanatlar" ve "Okuma-Yazma-Kitap Kültürü" olmak üzere dört ana başlık altında mümkün olduğu kadar kronolojik olarak sıralandı. Bölümün "Müzik ve Kültürü" ana başlığı altında altı ana yazı, altı çerçeve olmak üzere toplam on iki yazıda İstanbul'un müziği ve müzik kültürü ele alındı. "Edebiyat" üst başlığı altında "İstanbul'un Dilleri" (üç yazı); "İstanbul'da Edebiyat" (sekiz ana yazı, iki çerçeve yazı); "İstanbul'un Folklorik Edebiyatı" (üç ana yazı); "Başka Dillerde İstanbul" (üç ana yazı, üç çerçeve yazı) alt başlıkları altında on yedi ana yazı, beş çerçeve yazı olmak üzere toplam yirmi iki yazı yer almaktadır. "Görsel Sanatlar" alt başlığı altında on altı ana yazı ile beş çerçeve yazıda hat, ebru, minyatür, resim, fotoğraf, heykel, sinema, müze ile "Gösteri Sanatları" alt başlığı altında şenliklerdeki dramatik gösterileri, karagöz, ortaoyunu ve tiyatronun İstanbul'daki serüvenine odaklandı. "Okuma-Yazma-Kitap Kültürü" başlığı altında yer alan beş ana yazı ile dört çerçeve yazıda ise İstanbul matbaaları, kütüphaneleri, sahafları, kamusal okuma ve sohbet meclisleri işlendi. Kitapta, kırk dört ana yazı ve yirmi çerçeve yazı olmak üzere toplam altmış dört yazı yer aldı. Bu yazıların bundan sonra yazılabilecek/hazırlanabilecek *İstanbul'da Edebiyat, Sanat ve Kültür* çalışmalarına değerli bir ilk adım olacağını belirtmek yerinde olacaktır.

* Bu bölümün yazılarının planlanması, yazarlarla iletişim ve yazıların redaksiyonundaki değerli katkılarından dolayı Irvin Cemil Schick'e teşekkür ederiz. (Proje Yönetimi)





MÜZİK VE KÜLTÜR

KONSTANTİNOPOLİS'İN BİZANS ÖNCESİ VE BİZANS SONRASI MÜZİK MİRASI

THOMAS APOSTOLOPOULOS* - KYRIAKOS KALAITZIDIS**
ÇEV. ÖYKÜ ÖZER - ABDÜRRAHİM ÖZER

I. KİLİSE MÜZİĞİ

1. Bağlam ve Kaynaklar

"Bizans müziği" ya da *psaltiki* terimleri bugün Doğu Ortodoks Yunan Kilisesi'nin dinî müziğini simgeler zira bu müzik, Bizans İmparatorluğu zamanında ortaya çıkarak gelişmiştir. "Bizans" (Bizans tarihi, Bizans sanatı, vs.) teriminin kökeni ise hiç şüphesiz Konstantinopolis'in Antik Yunan dönemindeki ismine dayanmaktadır. Ne var ki bu terim XVI. yüzyılda Alman filologları tarafından türetilmiş ve XIX. yüzyıl Avrupa'sındaki siyasi iktidarları tarafından, dönemin *Romania*, *Romaikos* ve *Romeos* gibi aslına daha uygun terimlerini yasaklamak ve bunların yerine kullanılmak üzere bilinçli olarak benimsenmiştir. Konstantinopolis'te üretilen Bizans müziğinin tarihindeki safhalar birbirlerinden üç olay ile ayrılır: Şehrin Büyük Konstantinos tarafından kurulması ve Doğu Roma İmparatorluğu'nun başkenti ilan edilmesi (S 330), şehrin 1453'te Türkler tarafından fethedilmesi ve 1814'te "Yeni Metot" döneminin başlaması. Bizans kilise müziğine ilişkin kaynaklar sınıflandırıldığında ise karşımıza şu kategoriler çıkar: (a) İlahi yazıcılığı (himnografya) ve tipikon gibi ayinlerle ilgili metinler, (b) Müzik el yazmaları (IX-XX. yüzyıllar), (c) Basılı nota kitapları (1820'den itibaren), (d) Müzik üzerine teorik metinler, (e) Müzikle ilgili çeşitli konulara değinilen başka türlerde metinler (filoloji, teoloji ya da hukuk metinleri). Bugüne kadar ulaşan 7.500'ü aşkın müzik el yazmasının büyük bir kısmının Konstantinopolis'te yazıldığı veya kullanıldığı bilinmektedir.

2. Önde Gelen Şahsiyetler

a) Bizans dönemi

Büyük Konstantinos'un dinî hoşgörüye ilişkin fermanının ilan edilmesini takip eden 11 yüzyıl boyunca Konstantinopolis, Hristiyanlığın en önde gelen başkenti ve Bizans müziğinin geliştiği ana merkezlerden biri olmuştur. Nenizili Gregor ve Ioannes Hrisostomos (Altın Ağızlı Yuhanna) gibi, ilahi yazıcılığının kurucuları olan ve kiliseye müziği sokan kilise babaları aynı zamanda Konstantinopolis'in yani "Yeni Roma"nın başpiskoposlarıdır. Antakyalı Ioannes Hrisostomos (IV. yüzyıl), bir kutsal ayin bestelemiş ve halk ezgilerinin *troparia* olarak takdim edilmesine izin vermişti. Bu şekilde Hristiyanlığın üzerinde uzlaşılmış temel doktrinlerine karşı gelen Arius'un benzer girişimlerine karşı mücadele edecekti. Hrisostomos'un yaptığı kapsamlı yorumlar, erken dönem Bizans'ı hakkında çok değerli bir kaynak olduğu gibi *psaltiki*nin çalgısız bir vokal müzik türü olarak gelişimine de büyük katkıda bulunmuştur. Gelmiş geçmiş en büyük ilahi yazarı, *kontakia* şairi ve büyük ihtimalle "Akathist İlahi"yi de kaleme almış olan, Suriye kökenli Romanos Melodos (Besteci Romanos), VI. yüzyılda Konstantinopolis'te yaşamış ve çalışmıştır. *Kontakion*'un biçimi ve *oikos, prooimion/koukoulion* ve *epodos/efimnion* gibi bölümlere ayrılması, seküler repertuvar da dâhil olmak üzere bütün Doğu müziğini büyük ölçüde etkilemiştir. Konstantinopolis'le ilişkilendirilen diğer müzisyenler arasında öne çıkan isimler ise şunlardır: Kanon türüne ilk şeklini veren kişilerden biri olan Girit Piskoposu Kudüslü Andreas (VII. yüzyıl sonları- VIII. yüzyıl başları), Theodoros, Anatolios ve Selanikli Joseph (Yusuf) gibi Studios Manastırı'nın mensuplarının dışında, Patrik Germanos (VIII. yüzyıl), Joseph Himnografos ve Patrik Fotios (IX-X. yüzyıllar).

Toplumsal hiyerarşinin en tepesinde bulunan Bizans imparatorlarının tümü, *psaltiki*ye ilgi göstermişlerdir. Iustinianos, aralarında 25 ilahicinin de bulunduğu Ayasofya'nın 325 kişilik kabalalık bir din adamı grubundan oluşan çalışanları için özel bir yasa çıkarmıştır. Dahası, *kheroubikon* olarak bilinen ilahiyi,

* Atina Üniversitesi

** "En Chordais" adlı müzik topluluğunun sanat yönetmeni

kutsal ayinin bir parçası hâline getiren Iustinianos'un, *Iustinianos'ın İlahisi* olarak da bilinen *The Only Begotten Son* adlı ilahiyi de besteleyen kişi olduğu ileri sürülür. V. Leon ise bir minyatürde *kheironomia* tekniğini kullanarak (el işaretleriyle) ilahi söyleyen bir koroyu yönetirken resmedilmiştir. VI. Leon, *Eothina* adlı ilahinin bestecisidir. Benzer şekilde, VII. Konstantinos Porfirogennetos da *Eksaposteilaria* adlı ilahiyi yazmıştır. III. Ioannes Batatzis bir *Polieleos* bestelemiştir, oğlu II. Theodoros Laskaris de *Great Parakletic Kanon*'u yaratan kişidir. II. Andronikos Palaiologos'un iki *kratemata* bestelediği düşünülmektedir. Müzik kuramı ile ilgilenen ve hem Antik Yunan müziği kuramı hem de *psaltiki* kuramı üzerine eserler kaleme alan Bizanslı düşünürlerin çoğu Konstantinopolis'te yaşamışlardır. Bu düşünürler arasında öne çıkanlar Mikhael Psellos (XI. yüzyıl), Ioannes Zonaras (XIII. yüzyıl), Georgios Pahimeris (XIII. yüzyıl), Nikeforos Gregoras ve Manuel Bryennios'tur (XIV. yüzyıl). Ayrıca Gabriel Hieromonakhos ve Manuel Hrisafes (XIV-XV. yüzyıllar) bize *psaltiki* hakkında yazılmış en önemli iki kuramsal metni miras bırakmışlardır. Kaynaklarda, sayıca az da olsalar, kadın ilahi yazarlarına ve bestecilerine de atıfta bulunulur. Bu kadın besteciler arasındaki en önemli isim başrahibe Kassia'dır.

XIV. yüzyıl *psaltiki*nin altın çağıdır. Eşi benzeri olmayan bir *psaltiki* bestecisi olarak kabul edilen ve daha sonra Aynoroz Dağı'ndaki Büyük Lavra Manastırı'nda bir keşiş olarak yaşamış Ioannes Koukouzelis, bu yüzyılda yetişmiştir. Yanni Koukouzelis'e "Melek Sesli" ve "Psaltikinin İkinci Kaynağı" gibi lakaplar verilmiştir. Psaltikinin birinci kaynağı olarak anılan kişi ise Damaskenos (Şamlı Yuhanna) idi. *Pandidakterion* ya da başka bir deyişle Konstantinopolis Üniversitesi, birbirini takip eden uzun ve kısa on beş heceden oluşan vezinde şiirler yazan bir şair, besteci, kuramcı ve ilahici olan Ioannes Koukouzelis'e profesör anlamına gelen *maistor* unvanını vermiştir. Ksenos Korones ile birlikte tahsil gören Ioannes Koukouzelis'in hocası Ioannes Glykys idi. Sözü edilen üç kişi ve Nikeforos Ethikos, Bizans müziğinde dört kişiden oluşan ilk büyük müzik grubunu oluştururlar. Bu dört kişinin etrafında gruplanan ve aralarında Agathon Korones, Dokeianos, Panaretos, Kontopetres, Mikhael Ananeotes, Manuel Agallianos'un da bulunduğu en az yüz başarılı müzisyen, o dönemin maistorları olarak, yaşadıkları çağa damgalarını vurmuşlardır. Sözü edilen müzik adamlarının besteleri kâğıda dökülmüş ve binlerce el yazması yoluyla korunmuştur.

Bu grubun takipçileri arasında öne çıkan bir kişi, muhtemelen Ioannes Koukouzelis'in öğrencilerinden olan ve *psaltiki*nin üçüncü kaynağı olarak da bilinen Ioannes Kladas Lampadariostur (XIV-XV. yüzyıllar). Sonraları keşiş olarak Aynoroz Dağı'nda yaşamaya başlayan Alyatesli Gregorios Bounes, 1453 yılında Ayasofya'nın başmugannisi (*protopsaltis*) idi. Daha sonra İstanbul'dan ayrılarak Sırbistan, Mystras ve Girit'e kaçan bir besteci ve müzik kuramcısı olan Dukas Manuel Hrisafes ise lampadarios olarak görev yapıyordu. Manuel Argiropulos, Ksanthopoulon Manastırı'ndan Gerasimos ve Gerasimos Chalkeopoulos bu dönemin önde gelen Konstantinopolisli bestecileri arasında yer alırlar.

b) Bizans sonrası dönem

XVI. yüzyılın en önemli bestecisi önce başmuganni ve daha sonra da besteleriyle yeni Osmanlı döneminde seküler müziğe doğru bir açılım gerçekleşmesine katkıda bulunan Patrik Theofanes Karykes'tir. Başmuganni olan Georgios Raedestenos ise XVII. yüzyılda yaşamıştır. Öğrencisi olan ve 30 yıl boyunca Patrikhane'nin başmugannisi olarak görev yapan Yeni Hrisafis Panagiotis ile Eski Patraslı Piskopos Germanos, Balasios ve *kalophonikoi heirmoi* türünde eserler veren Petros Bereketes, XVII-XVIII. yüzyıllarda *psaltiki* alanındaki ikinci büyük dörtlüyü meydana getirirler. Başmuganni Trabzonlu Ioannes, başmuganni Daniel, başmuganni Iakobos ve başmuganni Petros Byzantios dönemin diğer önemli ilahicileri ve bestecileri arasında sayılabilir. XVIII. yüzyılın öncü şahsiyeti üstün bir bestekâr olan ve seküler müzik üzerine çalışmalarıyla da bilinen Moralı Petros Lambadarios'tur. Kuram alanında ise Panagiotes Chalatzoglou, Kyrillos Marmarenos, Vasileios Stefanides ve Sakızlı Apostolos Konstas gibi isimler öne çıkmaktadır. Sakızlı Apostolos Konstas, bilinen en üretken klasik Yunan eserleri yazarıdır. *Technologia* adını verdiği Theoretikon türündeki çalışmasında (Konstantinopolis, 1800-1820), Bizans sonrası dönemdeki *psaltiki* üzerine yazılmış müzik teorisi çalışmalarının bir özetini sunar.

c) "Yeni Metot" dönemi

1814'te müzik okuma, notalandırma sistemleri ve müzik kuramı bir reform sürecinden geçti. Arşivci Hürmüz (Chourmouzios the Archivist) ve başmuganni Gregorios ile birlikte Bursa Piskoposu Maditoslu Hrisantos "yeni metodun üç hocası" olarak kabul edilirler. Hrisantos, başmuganni Petros'un talebesidir. Diller, Avrupa ve Arap-Fars müziği, çalgı aleti kullanma konularında olduğu gibi, Antik Yunan müziği literatüründe de derinleşmiş olan Hrisantos, *Theoretikon Mega tes Mousikes* (Trieste, 1832) isimli eserini kaleme alarak, müzik kuramını

kâğıda dökmüş oldu. Bu eser, daha sonra yazılacak bütün kuramsal metinler için temel bir kaynak oldu. Bu alana katkıda bulunan XIX. yüzyılın diğer önemli isimleri arasında Giritli Georgios, Theodoros Fokaeos, Petros Manuel Efesios, başmuganni Konstantinos, Stephanos Lambadarios, Philoksenes Kyriakos, başmuganni Violakes Georgios, Georgios Raedestenos II, Panagiotes Kiltzanides, tarihçi Georgios Papadopoulos ve Patriarch Ioakeim III sayılabilir. XX. yüzyılın başında İstanbul'dan Atina'ya davet edilmiş olan Konstantinos Psachos, Atina Devlet Konservatuvarı'nda Bizans müziği eğitiminin sistemleştirilmesine katkıda bulundu. Yaşamlarıyla XX. yüzyıla damgasını vuranlar ise Patrikhane'nin üç büyük başmugannisi olan Iakobos Nafpliotes, Konstantinos Priggos ve Thrasiboulos Stanitsas'tır. Diğer önde gelen kişiler arasında; Neleas Kamarados, Konstantinos Klavas, Georgios Progakes, Eustathios Vigopoulos, Ioannes Palases, Theodosios Georgiades, Michael Chatziathanasiou, Demetrios Voutsinas, Nikolaos Danielides, Athanasios Panagiotides, Eleftherios Georgiades gibi isimler sayılabilir. Son olarak bu isimlere eklenebilecekler yine Patrikhane'den Vasileios Nikolaides, Vasileios Emmanouelides, Fr. Panagiotes Tsinaras ve hâlen görevde olan (2013) başmuganni Leonidas Asteres'tir.

3. Formlar, Notasyon, Ayinler, Direktifler

Bizans müziğinin ilk formları olan *troparia*, *stichera*, *kontakia* veya *kanones* doğrudan doğruya eski merkezler olan Kudüs ve Antakya ile bağlantılıdır. Lakin Konstantinopolis, çok geçmeden ilerlemenin kalbi olacaktır. *Kontakion* dönemi, Bizans İmparatorluğu'nun genel anlamda da başarılarla dolu bir dönemine rastgelir. Iustinianos, Ayasofya'yı inşa ettirmiş, İtalya ve Ravenna'yı Ostrogotların elinden geri almış ve Sasanîlerle de barışı sağlamıştır. Herakelios, VII. yüzyılın başlarında yönetimi tamamen Helenleştirmiş, Sasanîleri mağlup etmiş ve fakat Suriye ve Filistin'i de Araplara bırakmak zorunda kalmıştır. Sonuç olarak, müzik ve ilahi yazıcılığının merkezi de giderek İstanbul'a kaymıştır. Kanonun biçiminin Girit Piskoposu Andrew, Şamlı Yuhanna ve Miauma Piskoposu Kosmas tarafından verildiği bilinse de, türün göz alıcı gelişimi ve repertuvarının mükemmel hâle gelmesi VIII. yüzyıldan XI. yüzyıla kadar geçen sürede, ikonoklazmı takip eden dönemde Bizans'a altın bir çağ yaşatan Makedon Hanedanı himayesinde Konstantinopolis'te yaşayan Studios Manastırı'nın sakinlerine atfedilir. Aynı dönemde, Bizans müzik kültürü Slav halkları arasında hızla yayılmıştır. Takip eden dönemde, müzik formları bazında en göze çarpan değişiklikler ve yeni üretimler temelde XIII ve XIV. yüzyıllarda "Palaiologos Rönesansı" olarak bilinen dönemde, şehrin Haçlılar'dan geri alınmasından sonra Konstantinopolis'te gerçekleşmiştir. XIV. yüzyıldan sonra yeni üretilen eserler bir kitaba kaydedilmeye başlanmıştır. Bu kitaba "papades" teriminden türetilen *Papadike* ismi verilmiştir. Kitaba bu ismin verilmesinin sebebi ilahicilerin düşük seviyeli din adamları olarak görülmesi ve ender bulunan bir ayrıcalığa yani okumayazma bilgisine ve nota yazma ve okuma eğitimine sahip olmalarıdır. 1453'te Konstantinopolis'in düşüşünden önceki döneme ait "*kalofonia, dersler ve anagramlar (lessons and anagrams), kratemata, polyeleoi, decapentasyllabic himnografi*", Bizans sonrası dönem ve özellikle de XVIII. yüzyıla ait "*eksegeses, doksologies, kalofonikoi heirmoi, neo syntomo sticherariko eidos*" ve XX. yüzyılda Konstantinopolis'teki Rum nüfusun şehri terk etmesinden önceki dönemdeki son bir kıvılcım olan "*leitourgika*" gibi formlar ve terimler hep bu şehirde doğdu ve gelişti. Repertuvardaki birçok terim, buna layık bir şekilde "o şehre ait" anlamına gelen *politikon* ismini taşır.

Konstantinopolis, kuramsal sistemle iç içe geçmiş ve karşılıklı bir etkileşme ve biçimlendirme hâlinde olan notasyondaki değişikliklerle doğrudan bağlantılıdır. Lavra (Yunanistan) Manastırı Kütüphanesi, Lavra C. 67'de bulunan ve günümüze ulaşan en eski el yazması mükemmel bir *parasimantiki* sistemiyle (Erken veya Eski Bizans nota sistemi, X-XII. yüzyıl) yazılmış olup Konstantinopolis kökenlidir. Orta Bizans veya "halka" türü müzikal notasyonunun gelişmesi (XII-XVII. yüzyıl) temelde *maistores* döneminde yine Konstantinopolis'te gerçekleşmiş ve bu sistem XVII. yüzyılın ortalarına kadar değişmeden devam etmiştir. Bu geliştirilen stenografik bir sistem olup XVII. yüzyıldan başlayarak 1814'e kadar tedrici bir şekilde *Eksegesis* adı verilen, daha detaylı ve kolay bir nota sistemine dönüşüm yaşadı. Bütüncül bir analiz yapacak olursak, Bizans müziğinin gelişiminin son evresi de "Yeni metot" olarak adlandırıldı. Bugün hâlâ geçerli olan bu form da yine Konstantinopolis'te biçimlendirildi. İmparatorluğun merkezi olması hasebiyle Konstantinopolis dinî ritüellere ilişkin kuralların (tipikon) şekillenmesinde merkezî bir rol oynamıştır. Bunların arasında da *monasteriakon* (manastırlarla ilgili) tipikonların aksine, özellikle festival *asmatikon* (kilise) tipikonlarını şekillendirmiştir. Ayinlerin zaman ve mekânı, biçim ve süresi, yapısı ve sayısı gibi detaylar önemli şahsiyetlerin sarayda hazır bulunması ve onlara göre düzenlenen törenlere paralel olarak değişmekteydi. İlahiciler veya *papades,* keşişler ve eğitimli halk ile beraber

İSTANBUL'DA KANTO

MURAT BELGE*

"Kanto" adının "yerli" bir buluş olmadığını, yabancı kökenli bir musiki türünü anlatan yabancı kökenli bir kelime olduğunu ispat etmek için ayrıntılı, dâhiyane tartışmalara girmeye, kanıtlar bulup göstermeye gerek yok herhâlde. Kelimenin İtalyanca "belcanto"dan geldiği belli. Anlattığı musiki türünün buranın ürünü olmadığı da aynı derecede açık.

Bu durum zaten "tür"ün tarihini de açıklıyor. Daha kimsenin ağzından "kanto" diye bir kelime çıkmamışken, Osmanlı toplumu "Batılılaşma" sürecine girmişti. "Girme" kararı, toplumun kendisinden gelen bir talep değildi; "toplum için" karar verenlerin kararıydı. Şüphesiz, kendilerine sorulacak olsa, "Evet, öyle yapalım." diyecekler çıkardı. Batı'yı daha yakından, daha iyi anlayarak izleyen gayrimüslim kesimler arasında, bu onayı vereceklerin sayısı muhtemelen daha da fazla olurdu. Ama sonuç olarak o aşamada bunlar bayağı küçük bir azınlıktan ibaretti. Çoğunluğun buna karşı olduğunu söylemek de muhtemelen doğru olmaz. Çoğunluk herhâlde, günümüz anketlerinin "fikri yok" kategorisinde yer alırdı. Ama "Hayır, öyle şey olmaz." diyeceklerde mutlaka bulunurdu.

Devlet bu konuda bir anket yapmadan, referanduma da başvurmadan işe girişmişti zaten. "Kanto" türü ortaya çıktığında, süreç zaten epeyce ilerlemişti. Ama bunu biraz değiştirerek de söyleyebiliriz: "Süreç epey ilerlediği için 'kanto' ortaya çıkabildi."

Diyebiliriz ki kanto toplumun bu belirleyici Batılılaşma sürecine karşı verdiği bir tepki ya da tepkilerden biridir. Ama "tepki" derken, öyle düşmanca bir tepki de değildir. Tersine, o sürecin getirdiklerini alıp kullanan bir tepki biçimidir.

Kanto ortaya çıkıncaya kadar neler olmalıydı, neler olmuştu ki, böyle bir tür mümkün oldu? Şuna kısaca bir göz atalım.

Her şeyden önce, Beyoğlu! Batılılaşmış olan, olmasa da öyle olmak isteyen herkes oradaydı. XIX. yüzyılda Beyoğlu'nda "birahane" de açılıyordu, "café-chantant" da. Çeşitli Avrupa ülkelerinden "çalgıcılar" gelip bilinmedik musikiler getiriyorlardı. Ora hayatında, bizim alışık olmadığımız "gibi" ve "kadar" kadın da yer alıyordu. Bosco'dan beri varlığına alışılan bir tiyatro faaliyetteydi.

Beyoğlu'nda bunlar oldu ama yüzyıl sonuna yaklaşırken bunlar Beyoğlu'nun dışına da taştı. Şehzadebaşı-Direklerarası başladı. Çünkü Beyoğlu'nda olanların namı yayılmıştı; bunlara katılmak isteyen de çoktu. Ama Beyoğlu'na gitmek de kolay değildi. Nasıl oturulur, nasıl kalkılır, nasıl konuşulur, nasıl sipariş verilir, ne giyilir vb., vb.? Dolayısıyla, Şehzadebaşı-Direklerarası'na taşınan kanto bu bölgenin izleyicisine göre uyarlandı. Bunun henüz doğru dürüst bir araştırması yapılmadığı için oluş sürecinin ayrıntılarını bilmiyoruz. Ama sonuçlarını gördük. Bir şeyler Beyoğlu'ndan tarihî kente, alaturka İstanbul'a, Direklerarası ya da bazı başka yerlere kaydı (bazı "art-nouveau" apartmanlarda yapıldığı gibi).

Hani, "gardrobe" değil "gar-dolap" veya "Nescafé" değil de "Neskahve" var ya... Bu da aslında öyle bir gidişti. Fransa'dan gelmiş "Matmazel" bilmem kim değil, Şamram söylüyordu orada. Ama olsun, bu da iyiydi; hatta daha iyiydi.

İlk kantoların bildik şarkılardan fazla farkı yoktur. Hani, bugünün bu eski geleneklerden büsbütün kopmuş gencine dinletseniz, Dede Efendi filan da sanabilir. Eh, dönüşüm öyle kolay ya da çabuk olan bir şey değil. Zaman alıyor. Ama bir süreç bir kere başladı mı, kendi mantığının gerektirdiği yolda devam eder. Şamram gitgide şakraklaştı.

Kanto, her şeyden önce, yenilikle ilgili bir olaydır. Bu "yenilik" denen nesnenin ürünüdür kendisi; bunun bilincindedir hep: söyleyen de, dinleyen de. Bir özelliği de, kendine gülebilme yeteneğini hiç elinden kaçırmamasıdır. Annesinin elbisesini ve yüksek topuklu ayakkabılarını giymiş olarak arkadaşlarına şarkıcı falanca taklidi yapan küçük kız olduğunu hiç unutmaz. Bir yandan kıs kıs güler.

Tepemizde firmaman,
Yıldızlar etensölen,
Sen Margörit, ben Arman
Fezon lamur güzelim,
Gel kırlarda gezelim,
Elimde olsun elin,
Olmazsak da çok entim,
Fezon lamur güzelim.

Bunu kim yazdıysa, "entim" olmadan "fezon lamur" durumuna kendisi de epey gülmüştür. Amerikalılar da benzerini yapmıştı:

Darling, je vous aime beaucoup
Je ne sait pas what to do!

Ama bu, Paris'e yolu düşmüş Amerikalının çabası. Kantocu, bu durumu bir kader, bir "insanlık durumu" olarak sırtladığının farkında

Kanto Batılılaşma ile gelen hayat hakkında bir "yorum"dur. Daha önce yazdığım bir yazıda[1] söylediğim gibi, hayatımızda yeni olanı dolaylı yoldan söyleyerek uğradığımız travmaları yumuşatır.

Daktilo, daktilo,
Şen şakrak daktilo!
Telefon başındayım,
Alo!

* Bilgi Üniversitesi

1 Murat Belge, "Kantolar", *Kantolar Albümü: 1905-1945,* İstanbul 1998, s. 18-24 (CD-Kitapçık).

offikia'da kesin çizgilerle kendilerine verilen role uyarak ve önceden belirlenmiş bir kıyafet kuralına göre giyinmiş şekilde büyük korolara dâhil edilirdi. *Başmuganni, maistor, lambadarios, domestikos, primikyrios, vastaktes, laosynaktes, orfanotrofos, protopapas, protocanonarhos, adontes* ve *adouses* (çoğunlukla rahibeler) ve daha öncesinde Batı'da *castrati*'ye denk düşen *hadım ağaları* gibi makamlar, bu atmosferde meydana getirilmiştir. Bu kişilerin yer aldığı her türlü etkinliklerin birincil mekânı da imparatorluğun ve Patrikhane'nin kilisesi olan Ayasofya idi. Bizans'ın çöküşünden sonra, kilise ayinlerindeki şaşaalı tipikonlar gitgide silikleşmiş ve sonunda *monasteriakon* tipikonlarının modeline dönmüştür. Buna rağmen, birçok görev ve unvan bugün hâlâ devam etmektedir.

Bizans döneminde, mugannilerin eğitimi kiliselerin, manastırların veya sarayın (Kraliyet Ruhbanlarının Mugannileri adlı koro için) sorumluluğundaydı. Fakat bu ilahiciler pandidakterionda (üniversite) en üst kademeye kadar yükselme şansına sahiptiler. Burada en bilinen bazı muganniler *maistores* veya profesörler olarak çalışıp ders vermişlerdir. Osmanlı hâkimiyeti sırasında, *psaltiki* üzerine doğru eğitim yetkisi Ekümenik Patrikhane'nin elinde olmaya devam etti. Patrikhane XVIII. yüzyılın başlarından itibaren 1872 tarihine kadar toplamda 6 tane kendi patriyarkal müzik okulunu kurdu ve bu okulların idaresini üstlendi. Bu okullardan biri 1814 yılında yeni metotu kurdu. Bir yandan da 1881-1883 yılları arasında görev yapan Patriyarkal Müzik Komitesi; modları ve ölçek aralıklarını bir düzene koydu. Aynı zamanda Patrikhane, kilise ve manastırlardaki müzik ihtiyacının karşılanabilmesi için hem eski stenografik repertuvarın hem de matbu nüshaların kopyalarının çıkarılmasını destekledi. Günümüz İstanbul'unda Ekümenik Patrikhane'nin büyük nüfuz sahibi olmamasına karşın, müzik geleneği konusunda Bizans müziğinin Ortodoks kiliselerinde icrası üzerindeki ayırt edici etkisi kompozisyon ve icra yönünden en yüksek estetik başarı olarak nitelendirilen "patriyarkal anlatım tarzı"nı düzenlemiş olmasıdır.

II. BİZANS KONSTANTİNOPOLİS'İNDE SEKÜLER MÜZİK

1. Kökenleri

Antik dönem Bizans'ında müzik icrasına dair en eski atıf MÖ III. yüzyıla dayanır. *Kithara* çalan Trajik Homeros'un kızı ve dilbilimci Andromakhos'un karısı ve aynı zamanda lirik şiirler de yazan bir kadın şair olan Miro'dan (MÖ 300 dolaylarında) Bizanslı olarak bahsedilir. Pausanias'a göre Miro, destanlar ve ağıtlar bestelemiştir. Bundan başka, Helenistik dönemin büyük dilbilimcilerinden, hem edebiyatçı hem de İskenderiye Kütüphanesi'nin yöneticisi olan Aristofanes (MÖ 267-187) de Bizanslıdır. Aristofanes, Yunan müziği tarihiyle ilişkili olarak da anılır. Çünkü Yunancanın diğer dilleri konuşan insanlara öğretilmesinde kullanılan belirtici işaretleri (aksan, nicelikler, duraklar ve sesli/sessiz değişimleri) uygulamaya koyan kişi olarak bilinmektedir. İsimleri ile müzikal bir terminolojiyi (tiz aksan, peslik vurgusu, kesme imi, uzatma imi, yumuşatma işareti gibi) açığa çıkaran bu işaretler, ses ve müziğin temelleriyle yani Yunan dilinin sözlü ifade edilişiyle bağlantılıdır. Bu işaretler Bizans notalama sistemi veya başka bir deyişle *parasimantiki* işaretlerinin ve notalarının doğmasına zemin hazırlamıştır.

2. Kaynaklar

Seküler Bizans müziği hakkındaki bilgilerimiz oldukça sınırlıdır. Seküler Bizans müziğinin ortaya çıkarak, geliştiği ilk yüzyıllarda kilisenin bu müzik türüne karşı şiddetli bir aleyhtarlık göstermesi, Antik Yunan nota sisteminin bozulması, seküler müzik için kullanılan başka herhangi bir uygulanabilir nota sisteminin olmayışı, 1453 yılında Konstantinopolis'in düşüşünün bir kesintiye yol açması, imparatorluk kütüphanelerinin ve kişisel kütüphanelerin yok edilmesiyle sonuçlanan, özellikle de 1204 yılında Frankların Konstantinopolis'i yağmalaması, ikonoklazm dönemi ve isyanlar gibi türlü felaketler yüzünden birçok kaynağın kaybolması, seküler müzik ile ilgili ve özellikle de Bizans seküler sanat müziği ile ilgili yalnızca dolaylı yoldan bağlantılı kaynakların günümüze kalmasına sebep olmuştur. Bu konuda elimizde olan bir avuç bilgi de Bizans edebiyatı üzerine yazılmış, bilhassa kuramsal metinlerde ve kayda alınmış birkaç Bizans *parasimantiki*sinde dağılmış durumdadır. Ana kaynak; İmparator Konstantinos VII. Porfiregennetos (X. yüzyıl) döneminde düzenlenen saray merasimlerinin en ince detayına kadar kaydedilmiş anlatımlarıdır. Yine bir başka önemli kaynak ise müzik hayatından sahnelerin olduğu el yazması minyatürler, freskler, rölyefler, mozaikler ve nakışlardır. Bunlarda sivil merasimlerden ve sempozyumlardan sahnelerle birlikte, çalgılar ve müzikal kıyafetler de görülebilir. Fakat ne yazık ki hiçbir Bizans çalgı aleti günümüze kadar bozulmadan ulaşmamıştır.

3. Halk Müziği

Konuyla ilgili kaynaklar, halk müziğinin varlığının Bizans Konstantinopolis'inin bütün dönemlerinde

Yeni iş koşulları, yeni iş yerleri. Ofis denen yerde telefona cevap veren bir "daktilo" denilen tuhaf makinanın başında oturup bir şeyler yazan biri çıkmış. Genellikle bir kadın oluyor. Bildiğimiz kadınların hiç bilmediği ve yapmadığı şeyleri yapıyor.

Başka birileri bunlara diş gıcırdatıp "Bunun sonu kıyamet!" diye homurdanırken kanto sevimlileştirerek alıştırıyor. Telefon başında, "kıyamet" değil.

"Sahne" olan yerde, "performans"ın öznesiyle nesnesi, alanla veren karşı karşıya olurlar. Nükte olarak koyduğun şeye insanlar kaptıramıyor ve gülmüyorsa "yarın akşama kadar" onun değiştirmeye bakarsın. Bu anlamda bir "geniş katılım" mekanizması işler. "Popüler"in karşılığıdır bu. Böyle olması kantonun bir avantajı oldu, üretenle tüketen arasında daha iyi bir paylaşım alanı kuruldu. Bu bakımdan, aşağıdan yukarıya işleyen bir sürecin ürünü olduğunu söyleyebiliriz; müzik kadar uzman bilgisi gerektiren bir alanda "aşağıdan yukarıya" ancak bu kadar olabilir. Aslında kanto besteleyenler hiç öyle avam falan değildir. Refik Fersan'dan Sadettin Kaynak'a, işini gayet iyi bilen, müziği de, Doğu'suyla Batı'sıyla iyi bilen sanatçılardır.

Dolayısıyla kanto özel koşulların, özel bir dönemin ortaya çıkardığı bir türdü. Yani, koşullarına bağlıydı. Koşullar değişince kaybolmaya mahkûmdu. "Koşullar" derken kastedilen ne? İşte, Batılılaşma sürecinden söz ediyorum. Bunun ta başında kanto olamazdı; ancak bir olgunlaşma aşamasında o da yerini alabilirdi. Ama sonuç olarak, bir "süreç"ten söz ediyoruz; sürecin daha ileri evrelerinde de kanto ortamla bağdaşır bir şey olmaktan çıkıyor. Çünkü onun yaslandığı "şaşkınlık", yenilik isteği ve korkusunun kendine özgü karışımı değişiyor. İnsanlar bir sandalyede oturup Peruz'u, Amelya'yı dinleyecek (ve seyredecek) yerde kendileri bir tango yapmayı tercih ediyorlar. Yenilik, yeni olmaktan çıkıyor.

Bazı gelişmeler gene de olabilirdi; ama onların bir temeli oluşmamıştı. Liza Minelli'nin *Cabaret*'i gibi bir gelişmeyi kastediyorum. Nitekim o film, bizde kantonun tarihe karışmaya başladığı 1930'larda Berlin'de olanları anlatıyor. Berlin'de "Cabaret" gibi bir eğlence yeri mümkün. İstanbul'da çok zor. Kantonun "kabare"ye sıçraması, yalnız kendi yapacağı bir şeye bağlı değil; müşterileri de sıçrayabilmeli ki, yukarıda buluşulsun.

Dolayısıyla kanto yolda kaldı. Bazı "dirilme/diriltme" çabaları da uzun vadeli sonuç vermedi. Ama "yolda" olduğu sürece doğrusu iyi çalıştı, insanların yüzünü güldürdü, yani genel olarak insanlara iyi geldi.

varolduğunu teyit etmektedir. Örnek vermek gerekirse, Ioannes Hrisostomos (Altın Ağızlı Yuhanna), (IV. yüzyıl) *khelidonismata* (kırlangıçların gelişini haber veren şarkılar), *vafkalismata* (çocuk şarkıları), iş şarkıları, ağıtlar ve *nanismata* (ninniler) gibi türlerden bahseder. IX. yüzyıldan kalan *akritik* halk türküleri daha sonra *Digenis Akritis* destanının bestelenmesine ilham kaynağı olmuşlardır. Kayda değer miktarda *katalogia* gibi halk müziğinden aşk şarkıları, tanınmış yazarlar tarafından şiirlerde muhafaza edilmiştir. Bu çeşitli şarkıların kategorik bir listesini çıkardığımızda bugün bilinen türlerin nereden üretildiğini de görebiliriz: Çocuk şarkıları, aşk şarkıları, mizahi şarkılar, iş ve ağıt şarkıları, masabaşında söylenen şarkılar, tiyatral şarkılar, evlilik şarkıları, *epasmata* (efsunlu şarkılar), destansı şarkılar ve büyülü münacaatlar bunların içinde sayılabilir.

Halk müziği repertuvarı ve onu destekleyen halk müziği çalgıları, Bizans ilahileri de dâhil olmak üzere, diğer müzik türlerinin devam etmesini sağlayan ve onları yeniden canlandıran sağlam bir temeli oluşturmuştur. Hrisostomos da tanrıtanımazların aynı türden ürettikleri ilahilere karşı koyabilmek için bizzat halk melodilerini kullanmıştır. Kilisenin kutsal yasaları ve paganlarla yaşadığı polemiklere rağmen, *Kledona* gibi kehanet ayinleri veya karnavallardan belirgin bir biçimde pagan karaktere sahip birçok popüler merasim, üstü kapalı şekilde Bizans festivalleri olan Brumalia, Vota, Vaftizci Yahya'nın doğumunun kutlanması da diğerlerinin arasına girmiştir. Bununla birlikte, tasdik edilmiş müzikal faaliyetlerle birlikte, yeni festival alanlarından biri olan, abideleşen azizlerin tapınağı anlamındaki *Martyria*'dan bahsedilir.

4. Atmeydanı (Hipodrom)

Daha henüz Bizans şehri, bir başkent ve Yeni Roma/ Konstantinopolis olmadan önce, İmparator Severus (ö. 211) bu şehre, müzikal hayatın merkezî mekânlarından olan bir tiyatro ve bir Hipodrom hediye etmişti. Ayrıca, genellikle müzik eşliğinde gerçekleşen *theamata* (cümbüş) için de üç tane küçük tiyatro vardı. Bu tiyatrodaki müzisyenlerden birçoğunun ismi biliniyor. Bunlar birlikte *mimades, orkhestrides* veya *avletrides* (pandomimci, dansçı veya bir çeşit kaval olan kamıştan yapılma sesli bir çalgı olan *aulos*u çalan) olan kadınların şöhreti o kadar kötüydü ki aslında hayat kadını olarak kabul edilirlerdi. Bunların dışında *parasitoi*, yani toplumun içinde diğer insanların üzerinden asalakça yaşayan parazitlerden, *orkhestai* (dansçı), "soytarı ve dalkavuklar, taklitçiler ve cüceler"den, yani hepsi de aslında müzikle bağlantılı uğraşlardan bahsedilir. S 526 yılında Iustinianos, tiyatro giderlerinde kesintiye gider. Iustinianos yasası, tiyatroda çalışan insanların yapmaya eğilimli olduğu bir iş olan pagan ayinlerinde kurban etmek üzere hayvan beslemeyi yasaklar. Hipodrom, şehrin 1204 yılındaki ilk işgaline kadar büyüyüp gelişse de, bu tarihten sonra zamanla gerilemiş, yağmalanıp terk edilmiştir. *Demoi* (siyasi cemiyetler) tarafından tercih edilen bir yer olmakla birlikte, imparatorluk törenlerinin yapılması için de çok önemli bir yere sahipti. Birçok kutlama (at yarışları, zaferler, cüluslar) burada yapılmış veya son bulmuştur. Yılın belli zamanlarında gerçekleştirilen at yarışları *senzon* adı verilen özel bir koltuğa oturan imparatorlar tarafından da izlenirdi. Siyasi cemiyetler de kendi sanatçılarına sahipti: *akta* yazan şair (fakts), *melistai* (besteciler) onlar için müzik yapardı, *organarioi* (organist) iki adet gümüş orgu çalardı (meşhur kilise orgunun öncüsü), *physontes* (üfleyiciler) orgun borularına hava doldurmakla görevliydiler, çok sayıdaki *panduristes* (tanburîler) ve *avletes* (aulos - kaval çalgıcıları).

5. Saray Müziği

Konstantinos VII. Porfirogennetos; *İmparatorluğun İdaresine Dair* adlı eserinde Hipodrom'da, sarayda, imparator ve saray halkının katıldığı diğer mekânlarda gerçekleşen törenlerin detaylı bir tasvirini sunar: "Kalendai, 1 Mart kutlamaları, Maiuma, Vota, Brumalia, Rosalia, Şehirlerin açılışı"; Bizans Konstantinopolis'inde imparatorun katıldığı düzenli törenlerden birkaçıdır. İmparatorluk bayramlarının içinde doğum günleri, düğünler, vaftiz törenleri, tahta çıkma törenleri, zafer kutlamaları, kabul törenleri sayılabilir. Bu törenlere ait zengin terminolojiden müziğin de önemli bir rol oynadığı anlamını kolayca çıkarabiliriz. *Kletorion* (tören yemeğine davet), *deksimon* (kabul töreni), *dokhe* (kabul töreni), *proelefsis* (resmîgeçit), *eufemia* (imparatora övgü), *proodos* (geçit resmi, şatafatlı tören), *demosiai ilariai* (halk ziyafetleri), *pompe* (geçit resmi), *prokypsis* (bağlılık), *nymfagogion* (düğün alayı), *stepsimon* (imparatorun düğünü veya taç giyme töreni), *hippodromia* (at yarışı), *gevma* (akşam yemeği). Porfirogennetos, çalışmasında Bizans orgunun törende özel bir yerinin olduğu düzenli ve ara sıra gerçekleştirilen altmışa yakın kutlamanın detaylı tasvirini vermiştir. Porfirogennetos tarafından sözü edilen en temel müzik türü *akta*dır. Bunlar daha önceden belirlenmiş bir düzen içinde siyasi cemiyetler ve onların liderleri tarafından söylenir. Bunun dışında

MUSIKİ MECLİSLERİ

BÜLENT AKSOY*

Meclis, kültür tarihinin çok eski kurumlarındandır. Eski Yunan'da filozoflar arasındaki tartışmaların çoğu meclislerde olmuştur. Daha yakın bir tarihe dönüp bakılınca, meclislerin gerek Avrupa, gerekse Osmanlı dünyasında uzun bir geçmişi olduğu görülür.

Düşünürlerin, sanat adamlarının sohbet ettikleri meclisler geleneksel kültürün önemli bir kurumuydu. Kitle haberleşme araçlarının yeterince gelişmediği çağlarda sanat ve fikir adamlarının birbirlerini tanımaları, duygu-düşünce alışverişinde bulunmaları meclislerde mümkün oluyordu. Meclis, "sözlü kültür"ün bir kurumudur; ancak, yazılı kültürün yerleştiği ama sözlü kültürün kaybolmadığı toplumlarda ve toplumsal çevrelerde de varlığını sürdürmüştür. Böylece meclisler, kitle haberleşme araçlarının çok geliştiği XX. yüzyıla kadar, sanat-fikir dünyasında bir kamuoyu oluşmasında önemli bir rol oynamaya devam etmiştir.

Osmanlı dünyasında divan şairleri meclislerde tanışırdı. Hatırat kitaplarında Tanzimat sonrasının edebiyat dünyasında da meclislerin kurumlaşmış bir kimlik kazandığı görülür. Bununla birlikte, musiki meclislerinin edebiyat meclislerinden ayırt edilmesi gereken özel bir işlevi vardı.

Merkezi İstanbul olan Osmanlı musikisinin üç önemli kurumu vardır: saray, tekkeler, meclisler. Musiki meclislerinin Osmanlı musiki geleneğinin oluşmasıyla birlikte ortaya çıktığı söylenebilir. Musikinin seçkin bir kurumu olarak yüz yıllarca yaşayan musiki meclisleri Cumhuriyet'in kurulmasından sonra da varlığını sürdürdü; bazıları XX. yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar yaşadı.

Musiki meclisi bir musiki üstadının ya da musikişinas birinin konağında, evinde yahut herhangi bir yerde toplanan musikişinasların konser verdiği özel bir toplantıdır. Bu toplantılara ancak davetliler katılabilirdi; onlar da kalburüstü kimselerdi.

Geçmişte musiki, hele seçkin musiki dinlenebilecek ortamlar sınırlıydı. "Piyasa musikisi"nden uzak durmak isteyen ciddi amatörler için de seçkin bir icra ortamıydı meclisler. Bu toplantıların varlık sebebi elbette musikinin kendisiydi. Bu meclisler sadece musiki dinlenilen mekânlar değildi. Evlerde başta musiki konuları olmak üzere çeşitli konularda sohbet de edilir; musikişinaslar, sanatsever bir kültür çevresinin mensuplarıyla tanışırdı. Kimi zaman bu meclislere musikiye hevesli gençler de davet edilirdi. Gençler bu meclislerde bir yandan musikinin hasını tanır, öğrenir, icra eder; bir yandan da ünlü musikişinaslarla tanışırdı.

Osmanlı musikisi bir "meclis musikisi"ydi. Meclis, oda büyüklüğünde bir yerde toplanırdı. "İncesaz" musikisi bir konser salonu musikisi değildir. Neyin, tamburun, udun sesi konser salonu genişliğindeki bir mekânda iyi duyulmaz. Birkaç hanendeden kurulu bir heyet de konser salonu gibi geniş bir mekânda sesini iyi duyuramaz. Oysa fasıl musikisinin sazları kendine has tınılarıyla, ses renkleriyle de sevilir. Geçmişte mikrofon yoktu, bu yüzden musiki geniş mekânlarda icra edilemezdi. Mikrofon asıl sesi yükseltirken değiştirdiği için, konserlerde mikrofon kullanılıp kullanılmaması konusu bugün bile musiki çevrelerinde bir tartışma konusudur.

İncesaz, küçük mekânlarda çalındığı için, saraylarda ve tekkelerde dinlenen musiki de bu anlamda bir meclis musikisiydi. Küçük mekânlara özgü meclis musikisinin en belirgin özelliği az sayıda ama seçkin bir dinleyici heyetine hitap etmesindedir. Musikişinaslarla dinleyiciler de birbirlerini tanırdı.

Musiki meclisleri ikiye ayrılır: padişah ve çevresine hitap eden saray meclisleri; saray dışında, konaklarda, evlerde düzenlenen toplantılar. Her iki meclisin icracıları da meşk ederek musiki dağarı kazanırlardı. Öğrenilen eserler meşk sırasında talim edilirdi. Meclis ise, meşkle öğrenilen eserlerin özümsendikten sonra bir dinleyici topluluğuna sunulması demekti. Gençlere musiki dersi veren üstatların evleri yahut ders verdikleri mekânlar birer meşkhaneydi. Meclis de konser günlerinde genellikle aynı meşkhanelerde toplanırdı. Bir de, meşkle bağlı olmayan, yetişmiş icracıların katıldıkları meclisler vardı. XX. yüzyıl başlarında, özellikle II. Meşrutiyet'ten (1908) sonra açılan, sayısı zamanla artan musiki cemiyetleri eski özel meşkhanelerin genişletilip kurumlaşmış bir devamı sayılabilir.

Tanzimat'tan XX. yüzyılın son çeyreğine kadarki süre içinde şu musikişinaslarla musiki severlerin çevresinde kurulan meclisler hatırat kitaplarına yansımıştır: Necib Paşa (ö. 1883), Tanburî Cemil'i (ö. 1916) himaye eden Yanyalı Mustafa Paşa (ö. 1904), Müşir Şakir Paşa (ö. 1919), Ahmed Midhat Efendi (ö. 1912), Enderunî Ali Bey (ö. 1897), Bolahenk Nuri Bey (ö. 1910), Musullu Hafız Osman (ö. 1920), Ali Galip Türkkan (ö. 1949), Ahmet Nuri Canaydın, Dr. Rasim Ferit Talay (ö. 1965), Fehmi Tokay

* Boğaziçi Üniversitesi

çok borulu orga, *akta*dan ve methiyelerden birçok şarkı sözüne, bazı *akta*lardaki, Bizans makamı (*octoekhos*) terminolojisindeki *ekhos* (kip) ayarlarına da göndermeler vardır.

Törenlere katılma hakkı olan subaylara verilen onlarca unvan, etkinliğe göre değişen hareketlere ve kıyafetlere ilişkin detaylı kurallar ve direktifler, herkese özel olarak paylaştırılan müzikal roller, özel mekânların ve bilhassa dansların, kabullerin ve yemeklerin olduğu saray odalarının tayini hep birlikte bir zenginlik, lüks, iktidar ve saygınlık tablosu çiziyordu. Bu tablo yüksek rütbeli ziyaretçiler ve elçilerin kabulü sırasında daha da belirginleşirdi. *Thymelike* (tiyatro müziği) ve onunla birlikte halk müziği, genel eğlencenin bir parçası olarak özellikle akşam yemeklerinde ve kraliyet düğünlerinde yerlerini alırlardı.

Zaman zaman saray kutlamalarında *agiosofitai* ve *apostolitai* isimleriyle bilinen şehrin en önemli iki kilisesinin mugannilerinin katılmasının çok büyük ehemmiyeti vardı. Bu muganniler *vasilikia* yani imparatora methiyeler söylerdi. Repertuvarlarında her olaya tekabül eden bir ilahi vardı: *Dromika, horeftika, eufemies, pastika, epivateria, polykhronia*" (sokak geçitleri, danslar, takdirnameler, düğünler, deniz aşırı yollardan gelen gemicilerin karşılanması, uzun ömür dilekleri ve diğerleri). Sarayda bir grup din adamının ve muganninin "Kraliyet Ruhbanları" sürekli olarak tutulduğu biliniyor. Zaman zaman bu ruhbanlar siyasi cemiyetlerin *vokalioi/vukalioi, fonovoloi* veya *kraktes* (ağıtçılar) sınıfları arasında veya onlarla birlikte anılırlar. Ne yazık ki bugün, Bizans saray müziği bestecilerinden hiçbirinin ismi bilinmiyor. Bununla birlikte, *aktuarioi* (*akta* sözü yazarları), *melistai* (bestekârlar) ve *organarioi* (org çalıcısı) gibi bazı sanatçılara ödenen ücret ile ilgili kaynaklar bulunmaktadır.

Sarayda en çok sevilen türler *apelatikia* veya *akritika* adı verilen uzun destansı şarkılardı. Bu şarkılarda *akrites* olarak bilinen, sınırları koruyan muhafız ve savaşçıların kahramanlıkları anlatılır. Bizans'ın son iki yüzyılında ağırlıklı olarak bir Fars etkisinin izleri görülebilir. Bu izler özellikle Bizans'ın düşüşünden hemen önce *parasimantiki* notasyon sistemindeki bestelerde ve bazı meşhur *kratemata* isimlerinde görülebilir. Bunlardan *persikon* da *atzemikon* da, Farisî anlamına gelir. Bu da göstermektedir ki *kratemata* yoluyla, seküler müziğe ait unsurlar ilahi repertuvarının arasına girmiştir. Latin istilası (1204-1268) dönemini hariç tutacak olursak, Konstantinopolis'teki saray törenleri imparatorluğun son günlerine kadar devam etmiştir.

6. Çalgılar

Hem literatürde hem de illüstrasyonlarda Konstantinopolis'te kullanılan çalgılar hakkında bilgiler bulmak mümkündür. Müstehcen veya pagan ayinlerle olan bağlantılarından ötürü, "Kilise Babaları" tiyatro müzisyenlerinin çalgılarına karşı olan hoşnutsuzluklarını belirtmişlerdir. Theodosios Dikilitaşı iki tane kraliyet orgunun IV. yüzyıla ait tasvirlerini barındırmaktadır. Bunlar gelişim sürecindeki eski Helen ve Roma hidrolik orgları (*hydraulis*) olup Büyük Bizans Sarayı'nın mozaiklerinde de VI. yüzyıldan kalma bir tanburînin (*pandouristis*) tasviri bulunabilir. Halk müziği ve sarayda icra edilmek üzere yapılan müziklerin de dâhil olduğu sanat müziği yapımında kullanılan çalgılar arasında temel bir ayrım yapılabilir. Bunlardan farklı, özel bir kategori de askeri amaçlar için kullanılan çalgı aletlerini kapsar. Ayrıca kuramsal eğitim esnasında öğretim araçları olarak kapsamlı biçimde kullanılan bazı çalgı aletlerinden de söz edilir. Bir de *lepta* yani "ince" çalgıların olduğu başka bir kategori var. Bu terim Batı'da *bas* olarak, zıttı olan *haut* ile birlikte bilinir. İkisi de Osmanlı kültüründe, "incesaz" ve "kabasaz" olarak görülmüştür. Sarayda ve Hipodrom'da; altın olan ikisi imparatora, gümüş olan ikisi de *demoi*ya ait olan dört adet çok borulu org, önemli bir yere sahiptir. *Paigniotes* (çalgıcılar) diye bilinen ve müzikal korolarla kraliyet düğünleri ve diğer törenlerde *saksima*, *deksima* ve *kletoria* çalan müzisyenlerin varlığı muayyendi. Saraydaki en önemli çalgı aleti olan antik *hydraulis,* daha sonra körüklü org hâline getirilmiştir. Yine dikkate değer birtakım çalgılar da en azından III. Mikhael (ö. 867) ile ilişkilendirilen özel birtakım müzikal mekanizmalardır. Yabancı ülkelerden gelen kraliyet misafirlerini etkilemek için kullanılan ve kuşların seslerini, kükreme ve hırıldama gibi sesleri taklit edebilen bu makinelere ait kayıtlar IX. yüzyıla ait kaynaklarda bulunabilir.

Bizans müziğinin çalgıları yalnızca seküler müzikle ilişkilidir. Büyük ölçüde bu çalgı aletleri Antik Yunan döneminden tanıdık olan çalgı aletlerinin isimleri değişmiş ve geliştirilmiş hâlleridir. IX. yüzyıl civarında Hindistan kaynaklı yay kirişli çalgı aletleri Konstantinopolis'e de gelmiştir. Genellikle tek kirişli, Doğu yaylı çalgıların basit tekniğinin daha gelişmiş ud ailesindeki çalgılarda kullanılması bir çeşit Bizans icadı olup Bizans ve Avrupa yaylı çalgı aletlerinin doğmasını sağlamıştır. Udun kısa saplı hâli, çift borulu *aulos* ve trampet, Yunan geleneğinde zaten varolsa da ud, zurna ve *anakara* gibi çalgılar yabancı kökenli isimler taşımaktadırlar. Bizans, Arap ve daha az da olsa Batı Avrupa metinlerinin ve çizimlerinin incelenmesi

(ö. 1959), Abdülkadir Karamürsel (ö. 1948), Ekrem Karadeniz (ö. 1948), Süleyman Erguner, Udî Marko Çolakoğlu (ö. 1957), Ahmet Mükerrem Akıncı (ö. 1940), Yekta Akıncı (ö. 1980) Zeki Toros.

XX. yüzyılın musiki meclislerinden bazıları hafızalarda iz bırakmıştır. Bunlardan, yazar, neyzen Hakkı Süha Gezgin'in (ö. 1963) Beşiktaş'ta, Şair Nedim Sokağı'ndaki 110 numaralı ahşap evi meşkhane ile meclisi birleştiren iki yönlü işleviyle eski bir geleneği yaşatmış olması bakımından özel bir önem taşır. Bu evde toplanan musikişinaslar Tanburî Dr. Selahattin Tanur'dan her ay yeni bir fasıl meşk ederler, öğrenilen faslı aynı ay içinde musikişinaslar ve musiki severlerden kurulu bir mecliste çalıp söylerlerdi. Tarihçi İbnülemin Mahmut Kemal İnal'in (ö. 1957) meclisi musikişinaslarla tarihçileri, üniversite hocalarını, kalburüstü aydınları bir araya getirmesi yönünden çok seçkin bir meclisti. Onun Beyazıt Bakırcılar'daki konağında ölümüne kadar yaşattığı bu mecliste önce fasıl dinlenir, sonra da musiki, tarih, edebiyat konularında sohbet edilirdi. İnal, Sadrazam Yusuf Kâmil Paşa'nın (ö. 1876) akrabası ve mühürdarı olan babası Mehmed Emin Paşa'nın (ö. 1881) meclisini devam ettirmişti. Bu meclise Tanburî Cemil, Hacı Arif Bey gibi musikişinasların da uğradığı göz önünde tutulunca, üç çeyrek yüzyıllık bir meclis olduğu anlaşılır. Yekta Akıncı'nın meclisinde çok seçme eserler üzerinde çalışılırdı. Udî Cahit Gözkan'ın (ö. 1999) 1950'den ölümüne kadar Cerrahpaşa ve Çiftehavuzlar'daki evlerinde toplanan meclisler uzun ömürlü olması ve üç kuşağın musikişinaslarını bir araya getirmesi bakımından iz bırakmıştır. Amatör bir kemanî olan, dâhiliye mütehassısı Necmettin Hakkı İzmirli'nin önce Taksim, sonra Florya'daki evlerinde yirmi yıl sürdürdüğü (1951-1971) toplantılarda zamanın birçok değerli radyo icracısı çalıp okumuştur. Kardeşi Lebibe İhsan Sezen'le (ö. 1971) birlikte plaklar dolduran Neyyire İpekçi'nin (ö. 1975) 1940'lı yıllardan 1975'e kadar Maçka ve Yeniköy'deki evlerinde yaşattığı meclis de zamanın seçkin icracılarını düzenli aralıklarla bir araya getirmişti.

Anılanlar dışında irili ufaklı daha birçok meclisten bahsedilebilir. Musiki meclisleri düzenli ve sürekli olduğu ölçüde iz bırakmıştır. Yakın geçmişin birçok tanınmış musikişinası bu meclislerde şarkı söylemiş, saz çalmış, sanatını pekiştirmiş, kültür edinmiştir.

sonucu Bizans müziğine ait çalgı aletleri hakkında yirmiden fazla kategori oluşturulmuş ve her bir kategorinin içinde düzinelerce çalgı, farklı varyasyon ve isimlerle listelenmiştir. Bu çalgılardan birçoğu çok iyi belgelenmiştir. Diğerleri için ise araştırma sonucu elde edilebilecek pek bir sonuç yoktur. Bunların içinde; '*oksyvafon*, *akhilliakon*, *psaltynks*, *plinthion*, *pektis*, *sambyke*, *pandoura*, *navla*, *kinyra*, *pteron*, *plektron*, *kheirorganon*, *kavithakanthion*, *nadion*, *raks tetroreon*' gibileri sayılabilir. Aynı şey bazı sanatsal çizimlerdeki belirli çalgıların tanımlanması hakkında da söylenebilir.

Auloi, *kithares*, *lyras,* Antik Yunan'dan kalma yaylı enstrümanlar, *askauloi*, tek ve çift borulu *syringes*, *salpinges*, *touves* ve *voukina*, *tympani*, *cymbals*, *seistra* ve diğer vurmalılar, tanbur ve udlar, çok telli santur, arplar ve tabii ki çok borulu orglar hep birlikte kapsamlı gelişim ve modifikasyondan geçmiş zengin bir çalgı listesi oluştururlar. *Salpinks* ve *tympani* imalatçıları bağımsız meslekler olarak anılmıştır. Bizans çalgıları Avrupa'ya gitgide yayılmıştır. Bunlar içinden en başlıca örnek, VIII. yüzyıldan itibaren getirilen ve geliştirilen kilise orgudur. Bizans geleneğinin Avrupa'daki çok yaylı ve bakır nefesli çalgıların modifikasyonuna olan katkısı bazı çalgıların isimlerinden de (psaltery, harp, *voukina-bouzina, kerata-korna* veya klakson) hemen fark edilebilir. Neredeyse bütün modern Yunan ve Doğu Akdeniz çalgılarının, Bizans çalgılarından geliştirildiği gözlemlenebilir.

7. Dans

El yazmalarındaki ve fresklerdeki birçok çizimler, dans konusunda literatürde geçen bilgileri onaylamaktadır. Bunların içinde baskın çember biçimi, dansçıların el ele vererek veya bileklerinden, omuzlarından veya kemerlerinden tutarak bir araya gelmesi, mendil veya yen kullanılması, dans alanı, dansçıların cinsiyeti, dans sırasındaki el çırpma ve diğer akrobatik hareketler ve tabii ki etkinliğe göre belirli çalgıların kullanımı gibi detaylar vardır. Diğer dansçılara tutunarak beraber dans etme stili olan sirtonun en erken tasviri bir Theodosios Dikilitaşı'nın temelinde bulunmuştur. Çember şeklindeki sirto dansları yanında '*kordaks*, *geranos ormos*, *pyrikhi*' gibi dansların da ismi geçer. Uzun günler süren düğünlerde sevincin en temel ifadesi danstır. Azizler günlerinde de dans etmek yaygındır. Hipodrom Meydanı'nda dans edildiğinden de bahsedilir. Konstantinopolis'in kasaplarının dans ettiği bu türden bir dans ayini "Hipodrom'un makellarikonu" olarak bilinir. Kraliyet sempozyumlarında dans, merkezî bir rol oynar. "Saksimon" yani akşam yemeği dansında, yüksek rütbeli memurlar "kletorologion"a göre düzenlenmiş bir sırayla "vallismata"ya katılmaya davet edilirler. Maskeli balo danslarının da tarifleri bulunmaktadır. Orta Çağ'da Batı saraylarının birçoğunun saray teşrifatlarının kökenleri Konstantinopolis Sarayı'na dayanmaktadır.

8. Müzik Teorisi

S 425'ten Bizans'ın çöküşüne değin İmparator II. Theodosios'un (ö. 450) Konstantinopolis'te kurduğu pandidakterionda Antik Yunan müzik teorisi, dört temel matematik biliminden (*quatrivium*) birisi olarak öğretilmiştir. Pisagor ve Aristoksenos'un temsil ettiği antik düşünce ekollerinin, Bizanslı yazarlar üzerindeki etkisi bu yazarların kaleme aldığı eserlerde gözlemlenebilir. Bizans kilise müziğinin geliştiği sıralarda, merkezinde *oktoekhos*un yer aldığı yeni bir teorik sistem ortaya çıktı. Bu yeni sistem seküler müzik notaya dökülürken de zaman zaman kullanılır. Seküler müzik hakkında yazan yazarlar arasında şu isimler öne çıkar: Dionysios, Mikhael Psellos, Georgios Pahimeris ve Manuel Bryennios. Antik döneme ait müziklerin birçok unsuru gelecek vaat eden ilahicilere öğretilirdi. Ara sıra klasik ilahi ders kitaplarında görülen antik dönem müziğine olan referansların dışında, Nikholas Messarites de XII. yüzyılda Pisagor matematiğinin oranlarının müzik aralıklarına da uygulandığı için öğrencilere ders olarak gösterildiğinden bahseder.

9. Bizans'ta Seküler Müziğin Konumu

Seküler müziğe gelince, olayları ve çalgıları ile tiyatronun baskın varlığı, bu türün aslında Yunan müziğinin doğal bir devamı olmasından başka bir açıklamaya yer bırakmamaktadır. Doğası gereği dinamik bir tür olan halk müziği geleneği, yüzyıllarca korunup devam ettirilmiştir. Gerçekten de bazı örneklerin gösterdiği gibi bugüne kadar hiç bozulmadan ulaşanlar bile vardır. Hristiyanlığın etkisi çok aşikârdır. Saraydaki ayinlerin bile katı ve belirgin bir organizasyona göre düzenlenmesi ve müzisyenlere buna göre belirgin rollerin dağıtılması çok yoğun bir dinî karaktere büründüğünü göstermektedir. Çok borulu org, kraliyet statüsünün güçlü bir sembolüydü ve yalnızca siyasi cemiyetler ve saray tarafından kullanılırdı. Bu org Bizanslılar tarafından, 757 yılında Kısa Pepin'e hediye edilmiş, daha sonra ise Rum mühendislerin yardımıyla Batı kilisesinin orguna dönüştürülmüştür. VIII. yüzyılda Studios Manastırı'nın keşişleri tarafından *kithara*nın da çalındığı sempozyumlardan küçümsemeyle söz edilmektedir. Toplumun en üst kesiminden kişilerin de müzikle uğraştıkları görülebilir. Hapse atılan İmparator Andronikos Komnenos'a (XII. yüzyıl) isterse

acılarını "şakıması" için bir kithara (ud) sunulmuştur. Skylitzes'in (XI-XII. yüzyıl) resimli bir el yazmasında, kithara gibi çalgılar, başpapazla dalga geçilen bir sahnede kullanılmıştır. Bizans ve Konstantinopolis'in müzik kültürünün tam bir değerlendirmesini yapmak bugün bile hâlâ zor bir uğraştır. İlk düşüşünden önce Konstantinopolis, dünya zenginliklerinin üçte ikisini kendinde toplamış, yüzyıllarca ilim ve sanatın başkenti olarak anılmıştır.

Aachen ve Konstantinopolis arasındaki siyasi rekabet bağlamında, Karolenj Franklar, VIII. yüzyıldan itibaren Doğu'nun birçok kültürel unsurlarını benimsemişlerdir. Avrupa, Bizans müziğinin *neumatik* karakterlerini hiç değiştirmeden almıştır. Yine Avrupa'daki neredeyse bütün çalgı aletlerinin birçoğunun kökenlerinin Bizans çalgılarında bulunmasına dair deliller de dikkate değerdir. Antik Yunan teorisi temel olarak hiç unutulmadı. Şayet Bizanslılar bu antik unsurlarla bağlarını korumamış olsalardı, bugün halk geleneklerindeki birçok zenginliğe sahip olamazdık.

III BİZANS SONRASI VE GEÇ KONSTANTİNOPOLİS DÖNEMİNDE SEKÜLER YUNAN MÜZİĞİ

A) 1453'ten XIX. Yüzyılın Ortalarına Kadar

1. Kronolojik evreler ve çevre

Gerçekleştiği sırada meydana gelen olayların da ortaya koyduğu çok boyutlu etkileri olan Konstantinopolis'in 1453 yılındaki düşüşü, Konstantinopolis'te yaşayan Yunanlıların bıraktığı müzik mirası üzerine yapılan çalışmalar konusunda açık bir sınır oluşturmaktadır. Dahası, Bizans İmparatorluğu'nun çöküşünü hazırlayan hadiseler Doğu ve Güneydoğu Avrupa'da Bizans medeniyetinin devamlılığını kesintiye uğratmadı. Bizans, bir devlet olarak varolmasa da, Bizans kültürü bölgedeki Ortodoks nüfusun kültürel aktiviteleri, davranışları, zihinleri ve hayatlarında kuvvetli bir etken olarak etkisini sürdürdü. Anlaşılabilir şekilde toplu bir içe dönüş yaşansa da, kaynaklar bize Bizans geleneğinin devam ettiğini göstermektedir. Bu gelenek yalnızca repertuvar ve çalgı aletlerini değil, Yunan olmayan halkların da müziğe olan ilgisini içine alır. Bu olgu Farisî, Osmanlı, Arap ve diğer Yunan olmayan besteciler tarafından bestelenmiş çok sayıda melodi barındıran el yazması ilahilerde görülebilir.

Bu durumun aksine, XVII. yüzyılın sonundan itibaren Yunanlıların sosyal ve ekonomik hayatı üzerinde direkt olarak etkileri görülen siyasi ve askerî alandaki bir dizi önemli olay, entelektüel ve sanatsal uğraşlara olanak sağlayan bir ortamın yavaş da olsa doğup şekillenmesini sağladı. Bu durum; açık fikirlilik, rafine bir estetik, kozmopolitlik, dışa dönüklük, göze çarpan bir osmotik eğilimle tanımlanabilecek bir Yunan elitinin oluşmasıyla daha da desteklenmiştir.

2. Çalgılar

Döneme ait resimli temsillerde, Yunanlılar sıklıkla bir çalgı aleti tutarken resmedilmişlerdir. Çoğunlukla, bu çalgı ya *pandouris* (tanbur) ailesindendir ya da şekli uzun bir zurnaya (*zourna*) benzeyen bir çeşit nefesli çalgıdır. *Lyra* (bir çeşit dik tutulan laterna), viyolonsel, *defi* (simballı idyofon) ve *membranofone* olan *defi* ve *daoli* de görülebilir. İlahi halkalarında özellikle yaygın olan çalgı ise tanburdur. Bu dönemin önde gelen kişiliklerinden biri olan ünlü Stravogeorgis (düz anlamıyla Kör Yorgi, ö. 1760?) viyolonselin bir Doğu çalgısı olarak tanınmasına son derece önemli katkı sağlamıştır. Yunan müziği sanatının uzun süre devam eden geleneği içinde sistematik bir şekilde işlenen en temel ve nihai çalgı ise insan sesiydi. Kilise müziğindeki sesli sanatların büyük ve güçlü geleneği hem stil hem de anlatım yönünden şarkı söyleme tarzını ve çalgıları etkilemiştir. Önde gelen ilahicilerin aynı zamanda çalgıcı ve/veya seküler sanat müziği virtüöz sanatçısı olmaları veya Bizans ilahileri hakkında az ya da çok, bilgi sahibi çalgıcılar olması sık görülen bir durumdur.

3. Halk geleneği

Ortam çok fazla halka açık etkinliğe müsait olmasa da, halk gösterilerinde kademeli de olsa bir açılış fark edilmektedir. Genç kadın ve erkeklerden müzisyenler ve dansçılarla birlikte, ruhban sınıfından kimseler bile Konstantinopolis şehir merkezi içinde ve etrafında eğlenirlerdi. Halk müziği eşliğinde şarap içilen meyhanelerin dışında da, müzikal gelenek birçok sosyal eğlence çeşidi ile iç içe geçmiştir. Bunlardan en simgesel olan örnek, üç gün süren *Paskha* (Paskalya) şölenleridir.

4. Sanat müziği

Özellikle XVII. yüzyılın sonlarından itibaren, Konstantinopolisli müzik eğitmenleri, müzikal uğraşlarını pazarlamak için bir fırsat olarak sanat müziği üretimine yönelik özel bir gayret sarf etmiştir. Bu çabalar müziğin gelişmesine yol açmış, farklı forumlar ve daha karmaşık yapılı müzikler üretilmiştir. Hâliyle 1453 yılında şehrin düşüşünden sonraki nevi şahsına münhasır sosyopolitik koşullar Bizans kültürünün bir kısmını halk seviyesine indirmiş olsa da, elit kültürün büyük bir kısmı Osmanlı

yöneticileri tarafından içselleştirilmiştir. Osmanlı sarayının bu müzikle tanışması bu yolla gerçekleşmiştir. Sonraki dönemde ise sosyopolitik koşullar Fener Rum şarkıcılarının doğmasını sağlamıştır. Bizans ve Doğu müzik dünyalarının buluşmasının başlangıcı Konstantinopolis'te gerçekleşen iki benzer hadisede görülebilir. Bu hadiselerin ilkinden Leimonos Manastırı Kütüphanesi'nde (Midilli) bulunan Leimonos 259 nolu el yazmasında bahsedilir. İkincisi ise Dorotheos Monemvasias'a ait *Hronógrafon apó ktíseos kósmou* (*Zamanın Başlangıcından Bugüne Zaman Ölçeği*) adlı eserde kaydedilmiştir. İlk el yazmasının orijinaline göre metin, Konstantinopolis civarında "büyük liderin emri üzerine" Ksanthopoulon Manastırı'ndan Gerasimos tarafından yazılmıştır. Burada bahsi geçen büyük liderin II. Manuel Palaiologos (ö. 1425) olduğu büyük ölçüde tespit edilmiştir. Yukarıdaki ibare de imparatorun Yunan olmayan bestekârların müzikleriyle ilgilendiğini gösteriyor. İmparatorun emri Abdülkadir el-Meragî'nin (ö. 1435) bir parça bestelemesini sağlamış, bu parça Doğu'daki seküler müzik örneklerinden en eski notalı parça olarak tarihteki yerini almıştır.

XVII. yüzyılın sonundan itibaren Osmanlı sarayına gayrimüslim müzisyenlerin de kabul edilmesinden dolayı, Rum bestekârların saraydaki varlığı daha sık görülür olmuştur. Bu müzisyenlerin saraydaki müzikal toplulukta yer almaları saray müziğini yazmaları ve çalışmalarını, kendi atalarının müzikleriyle bu müziğin benzerliklerini ve farklılıklarını açıklamalarını ve son olarak da kendi ortak müzikal mirasları olarak gördükleri Doğu müziğini şekillendiren önemli bestekârlardan olmalarını sağladı. Bu dönemden bilinen Rum bestekârlar arasında; Papas, Angelis (ö. 1690?), Kemanî Yorgi, Hânende Zakharias (ö. 1740?), Petros Peoloponnesios (ö. 1778?), Georgios Soutsos ve daha niceleri sayılabilir.

Bu konuyla ilgili olarak, Rum ve Rum olmayan müzisyenler arasındaki XVII. yüzyılın sonundan itibaren daha sık görülen kişisel ilişkilere de değinilebilir. Bunlardan en meşhuru ise Sultan IV. Murad (1623-1640), İranlı saray müzisyeni Emirgûn Han (ö. 1641) ve ismi bilinmeyen bir Konstantinopolisli Rum soylusunun arasındaki ilişkidir. Yine bu ortamda, belirgin osmotik eğilimle, kültürel alışverişe karşı olan bu coşkun temayülle, konuyla ilgili teorik metinler üretilmiştir. Dimitri Kantemiroğlu, kitabında hem Osmanlıca hem Yunanca müzikle ilgili konular hakkında yazmış, onun eserini de Panagiotis Khalatzoglou ve Panagiotis Kiltzanidis kendi kitapları için temel kaynaklardan biri olarak kullanmışlardır. Yine Kyrillos Marmarinos, Apostolos Konstas, Gregorios Protopsaltis, Stefanos Domestikos ve diğerleri tarafından da benzer metinler yazılmıştır.

5. El yazması ve matbu eserler geleneği

Dahası, Konstantinopolis'in müzikal aktivitenin merkezi olması dolayısıyla, seküler melodileri Bizans nota sistemiyle transkrip etme durumu ortaya çıkmış, buna bağlı olarak da bir el yazması ve baskı geleneği oluşmuştur. Leimonos 259 numaralı orijinal el yazması dışında, Petros Peloponnesios, Petros Byzantios ve Gregorios Protopsaltis'in koleksiyonlarının da Konstantinopolis'te yazıldığı bilinmektedir. 1820 yılındaki ilk basılı kilise müziği kitabından hemen sonra, bir seküler müzik antolojisi olan *Euterpe*'nin basımı gerçekleşmiştir. Bunu takip eden süreçte, XX. yüzyılın başlarına kadar dikkate değer miktarda benzer baskılar olmuş ve Bizans *Parasimantiki*'si ile seküler müzik transkripsiyonu geleneği devam etmiştir. Sonuç olarak, halk şarkılarının transkripsiyonları sıklıkla XX. yüzyılın başında Konstantinopolis'te dağıtımı yapılan müzik mecmualarında bulunurdu. Bunlara örnek olarak; *Parartima Ekklisiastikis Alitheias* (*Dinî Hakikat Mecmuasına Ek*) ve *Mousiki* (*Müzik*) gösterilebilir.

6. Fenerli Rumların şarkıları

XVIII. yüzyılın ortasında, büyük bir bölümü Fener'de yaşayan Rum elitler, kilise müziğinin dışında fakat atalarından aldıkları müzik mirasının estetik gerçekliği içinde yeni ifade ortamları aradılar ve bunu yeni bir sanat müziği türü yaratarak başardılar. Bu çıkış noktası, Doğu ve Batı arasında kalmış, kendi nevi şahsına münhasır toplumunun ruhunu, estetik kıstaslarını, aşklarını ve tutkularını ve bunlarla birlikte kendine özgü bağımsızlığını yansıtan Fener Rum şarkılarını doğurdu. 1770 yılı civarlarında Petros Peloponnesios, Fener Rum şarkılarından oluşan ilk antolojiyi oluşturdu. Petros, bu türün yaratıcısı olarak en eski şarkıyı yazan kişinin de ta kendisiydi. Petros dışında bilinen diğer besteciler arasında Iakobos Protopsaltis, Petros Byzantios (ö. 1808?), Georgios Soutzos, Gregorios Protopsaltis ve Nikeforos Kantouniares (ö. 1830?) ve daha niceleri sayılabilir. Sözleri Rumca olsa da, zamanının İtalyanca ve Fransızca şiirleriyle de benzerlik göstermektedir. Konu bakımından şarkıların çoğu aşk temalı olsa da, vatanseverlik üzerine olan şarkılar, methiyeler ve cesaret/yiğitlik şarkıları da vardır. Şarkıların sözlerini yazanlar da genelde müzisyenlerdir. Diğer şarkı sözü yazarları arasında; Yiangos Karatzas, Athanasios Khristopoulos, Dimitrakis Mourouzis ve Eski

Patraslı Piskopos Germanos ve daha niceleri sayılabilir. Bizans döneminden kalan bir geleneğin devamı olarak, kayda değer miktarda şarkı; Patriklerin, Ekümenik Patrikhane'nin hiyerarşisinde yer alan insanların ve diğer liderlerin onuruna bestelenmiştir. Son olarak, Sultan III. Selim'in idamı (ö. 1808) gibi bazı siyasi hadiselerden de bu şarkılarda bahsedilmiştir. Yine ilgi çekici eserlerin arasında vatansever içerikli şarkılar gelmektedir. Bu şarkılar Rigas'ın *Thourios*'undan etkilenmiş ve yazıldığı zamanın devrimci düşüncelerini ve diğer ideolojik akımlarını yansıtmaktadır. Fener şarkılarının düşüşü ve ortadan kayboluşu 1821 yılındaki Yunan ihtilalinin ardından Fener Rumlarının sosyal ve siyasi alanda azalan varlıklarıyla paralellik gösterir.

B. XIX. YÜZYILIN ORTALARINDAN XX. YÜZYILIN ORTALARINA KADAR

1. Kronolojik evreler ve çevre

Yeni metotun Bizans müziğinin ilahi sanatına ve matbu müzik eserlerine girişi ve sanat ve halk müziğiyle artan alışverişi, çok kısa sürede bu sanatın hızlı bir şekilde geniş kitlelere yayılmasını sağladı. Bununla birlikte, Osmanlı saray müziğinin Konstantinopolis'in daha geniş sosyal kesimleri tarafından kabul edilişi de yeni bir müzikal gerçekliğin icat edilmesine yol açtı ve XX. yüzyılın ortalarına kadar evrilmeye ve gelişmeye devam etti.

2. Müziğin icra edildiği yerler ve durumlar

Şehirlerde dinî bayramlar, aile kutlamaları ve buluşmaları dışında da eğlenmek için birçok fırsat ve sebep vardır. Bu eğlenceler meyhane ve gazino gibi yerlerde olduğu gibi, konserlerde, okul ve dernek şölenlerinde, tiyatrolarda ve benzer mekânlarda da olabilirdi. Buna paralel olarak, ilahi halkalarının ve onlara bağlı derneklerin seküler müziğin halk geleneklerine karşı olan ilgileri sürekli ve aktiftir. Buna karşın, Avrupa müzik tarzına karşı da hem eğlence hem de müzik eğitimi açısından bir eğilim görülmüştür. Avrupalı olan her şey ilerlemeci, taklit edilmeye değer ve belki de bir farklılık noktası olarak görülüyordu. Piyanoların alım ve satımıyla ilgili, müzik dersi teklifleriyle ilgili, danslı akşam yemekleri ve konserler ve bunun gibi aktivitelerle ilgili reklamlar dergi ve gazetelerde çıkmaktaydı. XIX. yüzyılın sonundan itibaren sosyal buluşmaları teşrif eden *mandolinatas* (mandolin toplulukları) özellikle popüler olmuştu. XX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar farklı Yunan dernek ve grubundan en az 12 tane faaliyet gösteren *mandolinatas* bilinmektedir.

3. Repertuvar

Sanat müziği repertuvarının yanında, halk müziği repertuvarında da büyük çeşitlilik görülebilir:

a) Kırsal karaktere sahip yerel şarkılar ve melodiler.

b) *Cafe Aman* ve meyhanelerde, Konstantinopolis'te 78 rpm kayıtlarda bulunan ve Atina ve ABD'deki mülteciler tarafından kaydedilen şehir repertuvarı.

c) Konstantinopolis'in dışında yaşayan Rumların, halk geleneklerine dayanan şarkılar ve melodiler.

Bu konuda ilgili çekici olan 78 rpm kayıtların diskografik kataloğu ve Rumca repertuvarın kayıtlarını tutan şirketlerin tarihidir. Bunlar arasında; Odeon, Orfeon, Favorit Record, Gramofon, Homokord ve His Master's Voice sayılabilir. Yine belirtmek gerekir ki Konstantinopolis repertuvarının içinden bazı parçalar (*Politikos Syrtos*, çeşitli *Hasapika* (Kasaplar Derneği dansı), *Karotseris*, *San ta Marmara tis Polis* vb.) geniş bir bölgeye zaman içinde yayılmış ve Rumların yaşadığı diğer bölgelerde de geleneğin bir parçası hâline gelmiştir.

4. Çalgılar

İncesaza yakın bir tür orkestra XIX. yüzyılın son yıllarının tipik bir özelliği oldu. Bu da artık kullanılmayan bas çalgılardan meydana gelen Bizans orkestrasının bir devamıdır. Orkestranın temel çalgıları lir, ud ve kanundur. Lir, özellikle Trakya lirinin hem yapısı, hem tekniği hem de performansı açısından gelişimini temsil etmektedir. Trakya liri de Rum geleneğinde yaygın olan, armut şekilli lirlerden biridir. XX. yüzyılın ilk on yıllarına kadar, Trakya'da Silivri'den çıkan bir dizi önemli müzisyen müziklerini icra etmişlerdir. Bunların arasında; Leonidas ve Anastasis Leontis, Paraskhos ve Lambros Leontaridis, Alekos Batzanos, Sotiris ve Thodoris Tsantalis sayılabilir. Bu müzisyenler, onlara yolu açan Vasilakis ile birlikte sanat müziğinde lirin merkezî bir çalgı olmasını sağlamış ve bunun altını çizmişlerdir. Bu müzisyenler lir üzerinde değişiklikler yapmış, kabiliyetlerini ve çalma tekniklerini geliştirmişlerdir. Bütün bu müzisyenler, önde gelen ud çalgıcısı Giorgios Batzanos'un da çıktığı büyük bir müzik ailesine mensuptur.

Bu büyük lir çalgıcısı müzisyenleri iki bestekâr Giannis ve Nikolakis ve başmuganni Stavrakis Grigoriadis ve Stefanos Moisiadis tamamlar. Bunların yanında ismi bilinmeyen İzmitli Rum da lir yapıcılığı ile ün salmıştır. Bu dönemde yaygın olan başka bir müzik grubu ise kendine özgü olan *zygia mesofonias-kitharas*'tır. Bu tip grupların belirleyici özelliği yalnızca iki çalgının beraber çalınmasıdır. Bunlar da genellikle bir akordiyona eşlik eden bir ud veya mandolindir. Bu alandaki en önemli

icracılar Antonis Amiralis ve Stefo idi. Bununla birlikte, kullanılan temel enstrüman ise *laterna* (org) idi. Bu çalgının kökeni İtalyan'dır. Konstantinopolis'te ise ilk kez XIX. yüzyılda, Giuseppe Turconi tarafından açılan org dükkânında görüldü. Çok kısa bir sürede, presli silindirler Yunan melodileri çalmaya başladı. Bu sayede *laterna*nın yayılmasına; tavernalar ve dinî bayramlardaki halk kutlamalarının ayrılmaz bir parçası hâline gelmesine katkı sağladı. Farklı topluluklardan müzisyenler arasındaki iş birliği sanat müziği alanında sıradan bir şey olduğu gibi halk müziği sahasında da alışılmamış bir durum değildi.

Ud, kanun, Konstantinopolis liri ve *laouto,* viyolonsel gibi çalgıları çalan, önde gelen Rumlar ve aynı şekilde hem Yunan hem de Yunan olmayan dünya hakkında derin bir bilgi ve irfana sahip şarkıcılar hakkında yeterince bilgi bulunmaktadır. Bunların birçoğu yaşadıkları zamanda kayıtlar yapmış ve yeni kurulan Türk Radyosu Korosu'nun üyeleri olmuşlardır. Patrikhane Müzik Komitesi'nin (1881-1883) gözetimi altında Ioakimian santuru eğitim amaçları için üretilip inşa edilmiş ve amaç olarak da "aralıkların bilimsel ölçümü ve doğrulanması" benimsenmiştir. Bu isim antik dönem ve Bizans santurunun (*kanonaki* veya kanun) aralıklar konusundaki kesinliğine bir gönderme yapmaktadır. Görünüş açısından ise Batı kilisesinin küçük santuruna benzemektir. Sıfat olarak "Ioakimian" isminin verilmesi de Ekümenik Patrik III. Ioakim'i onurlandırmak içindir.

5. Eğitim

Bir eğitim dalı olarak müzik, ilk defa Zappeio Kızlar Okulu'nda, Özel Fener Rum Lisesi'nde, İlk Millî Kız Yetimhanesi'nde başlatılmıştır. Konstantinopolis'te 1912 Ekim ayından itibaren bütün şehir okullarında müzik zorunlu ders hâline gelmiştir. Bu dersin gayet kapsamlı programını da Eğitim Komitesi hazırlamış, Ekümenik Patrikhane ve Ulusal Birleşik Konsey tarafından da desteklenmiştir. Kilisedeki müzik halkalarının seküler müzik eğitiminde üstlendikleri rol önemlidir. Konuyla ilgili el yazmalarındaki transkripsiyonlar ve bunları takip eden matbu yayınlar, eğitim için uygun ve yararlı araçlar olarak kabul ediliyordu.

Bu eğilim müzik okulunun toplantılarında tutulan notlarda, kitap önsözlerinde ve ilgili metinlerde açıkça görülebilir. Müfredatın zamanın akışına ve bununla beraber gelen değişikliklere karşı dayanabilmesi için sağlam bir yazılı gelenek oluşturma amaçlanmıştı. Zamanın iklimini anlatan belgelerden biri de G. Pakhtikos'un bir Ulusal Konservatuar ve Doğu Müziği Departmanı kurmak için halka yaptığı çağrılardır. Burada Türk müzikolog Rauf Yekta'nın yönetiminde komşu ülkelerin müzikleri öğretilecekti. (*Formynx* dergisi, 1914). Rauf Yekta Bey, Bizans müziği alanında *Archon* başmuganni Iakobos Nafpliotis'ten ders almış ve Konstantinopolis Kilise Müziği Derneği'ne onur üyesi olarak kabul edilmişti.

Bütün yukarıda bahsedilenler XX. yüzyılın ilk on yıllarına kadar gerçekleşmiştir. 1922, 1955 ve 1964'te gelişen hadiseler, İstanbul'daki Rum kültürünün gerilemesine yol açmış ve bu muhteşem geleneğin bozulmuş şekilde devam etmesine yol açmıştır. İstanbul şehri de hem dış görüntüsü hem de iç karakteri bakımından değişikliğe uğradı. Kilise dışındaki müzikal faaliyetler büyük ölçüde azaldı veya koruyucularıyla birlikte Yunanistan veya başka memleketlere taşındı. Her şeye rağmen bu parlak gelenek, bütün dünyada Yunan müziğinin içine işlemeye ve ona ilham vermeye devam etmiş ve Yunanlıların müzikal anlatımlarının şahı olarak kabul edilmiştir.

KAYNAKLAR

Alygizakis, Antonios, *Ἡ ὀκταηχία στὴν ἑλληνικὴ λειτουργικὴ ὑμνογραφία,* Thessaloniki 1985.

Anastasiou, Gregorios G., *Τὰ κρατήματα στὴν ψαλτικὴ τέχνη*, Athens 2005.

Apostolopoulos, T. K., *Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος καὶ ἡ συμβολή του στὴ θεωρία τῆς μουσικῆς τέχνης*, Athens 2002.

Apostolopoulos, T. K., "The Musical System: Elaboration and Development -The Byzantine Period", *Music in the Mediterranean,* ed. W. Feldman, M. Guettat ve K. Kalaitzides, II c. Thessaloniki 2005.

Apostolopoulos, T. K., "Local mutations Post - Byantine Theory", W. Feldman, M. Guettat, K. Kalaitzides (eds.), *Music in the Mediterranean,*. Thessaloniki 2005.

Chaldaiakis, Achilleas G., *Ὁ πολυέλεος στὴν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*, Athens 2003.

Chatzigiakoumis, Manolis K., *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453 - 1820, Athens 1980.*

Chrysanthos Archbishop of Dyrrachium, *Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Paris 1821.

Chrysanthos Archbishop of Dyrrachium, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Trieste 1832.

Domestikos, Stephanos, *Ἑρμηνεία τῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς καὶ ἐφαρμογὴ αὐτῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς μουσικῆς*. ἐρανισθεῖσα καὶ συνταχθεῖσα παρὰ Στφ. Α. Δομεστίκου, ἐπιθεωρηθεῖσα δὲ παρὰ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου τῆς Χ. Μ. Ἐκκλησίας. Νῦν πρῶτον τύποις ἐκδίδεται παρὰ τῶν Διευθυντῶν τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἐκ τῆς τοῦ Γένους Πατριαρχικῆς Τυπογραφίας, Constnatinople 1843.

Gheorghiță, Nicolae, *Byzantine Chant between Constantinople and the Dunabian Principalities,* Bucharest 2010.
Gabriel Hieromonachos, *Abhandlung uber dien Kirchengesang,* ed. Hannick Christian ve Gerda Wolfram, Wien 1985.
Hannick, Christian, "*Βυζαντινή μουσική", Herbert Hunger, Βυζαντινὴ λογοτεχνία. Ἡ λόγια κοσμικὴ γραμματεία τῶν Βυζαντινῶν* içinde, Athens 1994, c. 3, s. 381-434.
Kalaitzidis, Kyriakos, *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for the Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century),* Würzburg 2012.
Karagounis, K. C., *Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν χερουβικῶν τῆς Βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας,* Athens 2003.
Kiltzanidis, Panagiotis, *Μεθοδικὴ διδασκαλία θεωρητική τε καὶ πρακτικὴ πρὸς ἐκμάθησιν καὶ διάδοσιν τοῦ γνησίου ἐξωτερικοῦ μέλους τῆς καθ' ἡμᾶς ἑλληνικῆς μουσικῆς κατ' ἀντιπαράθεσιν πρὸς τὴν ἀραβοπερσικήν,* (Constantinople 1881) Thessaloniki 1978.
Koukoules, Phaedon, *Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός*, VI c., Athens 1948-55.
Kritikou, Flora, *Ὁ Ἀκάθιστος Ὕμνος στὴν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία,* Athens 2004.
Maliaras, Nikos, *Βυζαντινά Μουσικά Όργανα,* Athens 2007.
Manuel Chrysaphes the Lampadarios, *The Treatise of,* ed. Dimitri Conomos, II c., Wien 1985.
Metsakis, Karyofilis, *Βυζαντινή Υμνογραφία. Από την Καινή Διαθήκη έως την Εικονομαχία,* Thessaloniki 1971.
Mpalageorgos, Demetrios, Εκκλησιαστική μουσική στην Κωνσταντινούπολη, Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού, Κωνσταντινούπολη, URL: http://www.ehw.gr/l.aspx?id=11048
Musical Committee of the Ecumenical Patriarchate 1881 - 1883, Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής, Κωνσταντινούπολη 1888 (φωτ. ανατ., Αθήνα 1978).
Nafpliotis, Iakovos, "Σύγκρισις τῆς ἀραβοπερσικῆς πρὸς τὴν ἡμετέραν ὑπὸ Παναγιώτου Χαλάτζογλου", *AJEA,* 1900, c. 2, s. 68-75.
Papadopoulos, Georgios, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς,* Athens 1890.
Patrinelis, Cristos G., Protopsaltae, Lampadarii and Domestikoi of the Great Church during the post-Byzantine Period (1453-1821), *Studies in Eastern Chant,* 1973, c. 3, s. 141-170.
Plemmenos, John, *Ottoman Minority Musics: The Case of 18th Century Greek Phanariots,* Saarbrücken 2010.
Popescu-Judetz, Eugenia, Adriana Ababi Sirli, *Sources of 18th Century Music,* Istanbul 2000.
Psachos, K. A., *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς,* (1917) Athens 1978.
Pseudo-Kodinos, *Traite des Offices,* ed. Jean Verpaux, Paris 1966, s. 197.
Raasted, Jorgen (ed.), *The Hagiopolites: A Byzantine Treatise on Musical Theory.* Copenhague 1983.
Romanos, Kaiti, *Εθνικής μουσικής περιήγησις 1901-1912,* I c., Athens 1996.
Smanis, Georgios, Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση, doktora tezi,. Athens, 2011.
Spyrakou, Euaggelia, *Οἱ χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοση,* Athens 2008.
Stathis, G. T., *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας,* Athens 1979.
Stathis, G. T. *Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας,* Athens 1993.
Stathis, G. T. "Greek Notation for the *Psaltic* Art in Byzantine and Modern Greek Musical Settings", *Music in the Mediterranean,* ed. W. Feldman, M. Guettat ve K. Kalaitzides, II c. Thessaloniki 2005, s. 285-314.
Tardo, Lorenzo, *L' Antica Melurgia Bizantina,* Grottaferrata 1938.
Tsiamoulis, C., P. Erevnidis, *Ρωμιοὶ συνθέτες τῆς Πόλης*, Athens 1998.
Wellesz, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography,* Oxford 1961.

İSTANBUL'UN SESLERİ: OSMANLI DÖNEMİNDE İSTANBUL'DAKİ MÜZİKLER

ERSU PEKİN*

"İstanbul musikisi" deyimini ilk kez -galiba- neyzen üstat Niyazi Sayın'dan duydu bizim kuşak. O da, "baba" diye hitap ettiği Mesut Cemil'den almıştı, sanırım. Mesut Cemil, babası hakkında yazdığı kitabında Tanburî Cemil'in (ö. 1916) hayranı ve koruyucusu Yanyalı Ferik Mustafa Paşa'nın (ö. 1904) oğlu Mahmud Demirhan'ın 6 Haziran 1947 tarihli mektubuna geniş bir yer vermiştir. Mahmud Demirhan der ki:

> ... Bence bizimki ne Türk musikisi, ne Şark musikisi, ne de hududu ve mefhumesi içine dergâh, enderûn ve meyhane giren Osmanlı musikisidir. Bu, benim görüşümle ve ihtisâsımla ancak İstanbul musikisidir; kökleri ve unsurları ile melodilerini bu güzel şehrin, cennetpâre İstanbul'un o emsalsiz şafaklarından, mehtaplarından, tulû ve guruplarından ve her tarafı saran aşk ve zarafet tecelliyatından alıp bizi esirî bir istiğrak içinde bayıltan bir musikidir ki, bunu da halkeden büyük Tanburî Cemil'dir.[1]

Demirhan'a bu sözleri, eski dostu Tanburî Cemil'e olan hayranlığı ve Yahya Kemal'in İstanbul ve Cemil sevgisiyle yazdığı dizelerdekini andıran bir duyarlılık söyletmiş olabilir. XIX. yüzyılın sonlarıyla XX. yüzyılın başlarındaki İstanbul, müziğe böylesi romantik yaklaşımların kaynağı da olmuş olabilir. Devam ediyor Demirhan: "İstanbul musikisi ancak Tanburî Cemil'dir." Demirhan'ın bu denli kesin ve net bir ifade kullanmasına yol açan nedir acaba?

Tanburî Cemil Bey, III. Selim dönemi (1789-1807) üslubunu benimsemiş, o dönemin özlemini çeken bir müzisyendi. Bir yandan da zurnacı Arap Mehmed'den etkilenerek öğrendiği zurnayla çaldığı havalar, beri yandan Apokaries zamanında meyhanede Adalı çalgıcılarla birlikte, lavtasıyla katıldığı *kalamatianó*lar İstanbul halkı arasındaki müzikle de ne denli ilgili olduğunu gösteriyor.

Bülent Aksoy'un "merkezî kültür-çevre kültürü" bağlamında tanımladığı Osmanlı üslubunun[2] tarihsel sahnesi İstanbul'du. Tanburî Cemil, "İstanbul müziği"ni sindirmiş; müzik zekâsı, üstün yeteneği ve olağanüstü çalışma gücüyle sindirdiklerini yeni bir biçime sokarak tanburu, kemençesi, lavtası ve viyolonseliyle sürekli çalmış, çaldıkça da yenilemişti. *Fem-i muhsin* sözü, güzel ve doğru okuyan ağıza sahip hanendeler için kullanılır; çalgı çalanlar için böyle bir sözcük kullanıldığını bilmiyoruz ama Cemil Bey, müziği değiştirerek aktaran *yaratıcı icracı*lardan[3] biri, İstanbullu bir müzisyendi. Birçok plağa kaydedilen icralarıyla[4] Cemil Bey, bu tarihsel sahnede, kentin çevre kültürlerinin müzik üsluplarını da içinde barındıran birikimiyle III. Selim dönemi Osmanlı müzik üslubunu günümüze taşıyan müzisyen figürünü temsil eder.

Müzisyen

Müziği ve üslubunu yaratanlar müzisyenlerdir; toplum, müzisyenin yarattıklarından da etkilenerek oluşturduğu ölçütleriyle beğenilerini ortaya koyar, müziği denetler. Ama ister padişah olsun, ister şeyhülislam, müderris, kadı, şair, dede, derviş, camide, kilisede ya da sinagogda din adamı, sokakta çalgıcı ve âşık, haremde cariye, ev kadını... toplumsal statüsüne bakılmaksızın sesler dünyasında hepsini birleştiren şey, bu kişilerin müzisyen kimlikleridir. Bu müzisyen kimliği, mekân içinde eş zamanlı ve zaman içinde de ardışık toplumsal ve tarihsel bir bağ oluşturur aralarında.

* Müzik tarihçisi, kitap tasarımcısı. Resim ve altyazılar yazar tarafından hazırlanmıştır.

1 Mesut Cemil, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, haz. Uğur Derman, İstanbul 2002, s. 133.

2 Bülent Aksoy. *Geçmişin Musıki Mirasına Bakışlar,* İstanbul 2008, s. 38. Bülent Aksoy, bu yazıda da çokça yararlanılan makalesinde Osmanlı müzik üslubunun parametrelerini tek tek irdeleyerek benim de büyük ölçüde katıldığım tarihsel bir çerçeve çizmiştir.

3 *Yaratıcı icracı* kavramı için bkz. Ersu Pekin, "İki Itrî İçin Üç yazı", *Itrî ve Dönemine Disiplinlerarası Bakışlar,* İstanbul 2013, s. 63-64.

4 Tanburî Cemil'i yüz yüze dinleyenler plaklardakilerin canlı icralarını yansıtmaktan çok uzak olduğunu anlatmışlar, yazmışlardır. Sonraki kuşaklar Cemil Bey'i, bu uyarıları bir yanda tutarak yalnızca bu taş plaklardan tanıyorlar.

Müzik alanı içinden bakarsak kültürel belleğin öznesi müzisyendir.

Doğu müzikleri, Batı Avrupa'da olduğu gibi çok sesli bir yapıda değildir. Osmanlı müziği yatay eksende ilerlediği için sesleri art arda dizerek (*juxtaposition*) küçük ya da büyük ses aralıklarının oranlarını belli bir akış trafiği düzeninde (*seyir*) değerlendiren makam temeline dayanır. Osmanlı müzik kültürü, makamı ezginin prototipi olarak kavramış, yapıtlarını bu temel üzerinde vererek ilerlemiştir. Müziğin iç yapısını ilgilendiren bu teknik özellikler sisteminin ırk, ulus, din gibi ayrıştırıcı yanı olmaz. Ancak sesle ifade etme biçimlerinde başka başka tercihlerden söz edilebilir ki Osmanlı müziğini bu tercihlerin yarattığı farklılıkların dinamiği oluşturmuştur İstanbul'da. Sultan II. Mehmed, İstanbul'u Osmanlı ülkesine kattığı andan itibaren burada çok dinli ve çok dilli kültürel yapının oluşmasını sağlayan toplumsal çeşitliliğin de temelini attı. Bu çok dilli ve çok dinli olma durumu, İstanbul'da ortak bir kültür yaratılmasında belirleyici rol oynamıştır. Doğası gereği din ve dil ayrıştırıcıdır. Ama müziğin ana malzemesi ses ve seslerin kendi aralarındaki ilişkinin düzenlenmesinin ayrıştırıcı bir yanı yok. Tersine birbirinin dillerini anlamayan kişiler, müzik aracılığıyla kolayca iletişim kurabiliyorlar.

Rumlar İstanbul'un yerli halkıydı; Türkler buraya yerleşmeye 1453'te başladılar. II. Mehmed; dinine, diline, ırkına, etnik kökenine bakmadan Anadolu'dan getirttiği seçkin ve zengin aileleri İstanbul'a yerleştirdi. Ermeniler, Anadolu'nun çeşitli yerlerinden İstanbul'a bu sırada gelip kentte yurt tuttular. Gerçi Bizans döneminde Haliç'in iki yakasında Yahudiler yaşıyordu; Fatih, Anadolu'da yaşayan Yahudileri de İstanbul'a getirtti. Yine de Yahudi nüfusundaki asıl yoğun artış, 1492 yılında İspanya'dan kovulan Sefaradların II. Bayezid zamanında (1481-1512) İstanbul'a gelmeleriyle görülmüştü. Daha önce İstanbul'da yaşayanlar vardı ama Çingenelerin yoğun olarak İstanbul'a gelişleri de Fatih'ten sonra artmış olsa gerektir. Anadolu'dan çeşitli halklar da İstanbul'a getirtilip yerleştirildiler. Gelenlerin beraberlerinde kendi yerel kültürlerini de getirmelerinden daha doğal bir şey olamaz. İstanbul'da Rumcadan başka Türkçe, Ermenice, Ladino (XV. yüzyıl İspanyolcası) İspanyolca gibi belli başlı diller de konuşulur oldu böylece. Her topluluk ayrı ayrı mahallelere yerleşti, ayrı ayrı cemaatler oluşturdu.[5] Rum Patrikhanesi zaten İstanbul'daydı, bunun yanı sıra Ermeni Kilisesi, Yahudi sinagogu da İstanbul'da merkezî bir yapılanma içine girdi ve tabii Müslümanlar da. İstanbul üç büyük dinin merkezi konumuna geldi. Rum, Ermeni ve Yahudi dinsel ayin gelenekleri bu kentten yönetilmeye başlandı. Dinî ayinler, müziğin içerdiği sözü, "kelam"ı kullanmayı tercih eder. Müzikal ifade biçimlerinin cemaat üzerinde etki kurup Tanrı'nın kelamının anlamını yitirmesini göze almaz. Dinî ayinlerini kendi dillerinde yaptıklarından, özellikle Osmanlı'nın Müslüman olmayan halkı için önemlidir bu. Müslüman halk, dualarında Arapça, mevlit, ilahi gibi müziklerde Türkçe, Mevlevî ayinlerinde -çoğunlukla- Farsça kullanırlar. Ayrıca İstanbul halkının da -Türk, Rum, Ermeni, Yahudi, Çingene gibi dinî ve etnik kimliklerine bakılmaksızın- gündelik hayatında akşam sohbetlerinde, düğünlerinde çalıp söylediği müzikleri vardı. Herhâlde bu cemaatler, özel toplantılarında kendi dillerinde ve kendi yerel üsluplarında icra ediyorlardı müziği. Evliya Çelebi, Alay Köşkü önündeki ünlü geçit alayında Rum balıkçıların Rumca çeşit çeşit murabbalar okuyarak geçtiklerini, Ermenilerin de Ermenice türküler söylediklerini yazıyor.[6]

İstanbul'daki bütün bu cemaatlerin içinde yetişen müzisyenler -söz konusu müzik olduğunda- bu cemaatlerin dışında/ötesinde görünmeyen bir başka "topluluk" meydana getirirler. Gelmiş geçmiş tüm müzisyenler, kendilerine özgü bir kültürel bellek oluşturmuşlardır. Toplu olarak bir arada görünmezler, ama yaptıkları iş, çalıp söyledikleri müzik dinler üstü ve diller üstü kültürel bir bütün oluşturur. Müzisyenler arasındaki alışverişte dinî ayinlerin zorunlu kıldığı özellikler geçerliliğini yitirir. Bülent Aksoy "Yeteneklerini daha üst seviyede sınamak ve göstermek istediklerinde de Osmanlı okumuş çevre musikisine yönelmişlerdir." diyerek bu müzisyenlerin "... Bu musiki[nin] bütün Osmanlıların musiki zevkini yüksek bir seviyede birleştiren ve bileştiren bir gelenek yarattığı"nı ileri sürüyor.[7] Rum, Ermeni yahut Yahudi bestecilerin din dışı yapıtlarında kullandıkları dil, diğer tüm Osmanlı bestecilerininki gibi, Türkçeydi ve böylelikle müzik üzerinden üst kültür alanına girmiş oluyorlardı.

Bizans'tan Osmanlı'ya

Bugünün Sultanahmet Meydanı, Konstantinopolis'in Hipodrom'u Bizans döneminde imparatorun halkla buluştuğu bir kamusal alandı. Halk, yöneticiyle burada karşılaşır, burada ayrışır, burada kendini ifade etme

5 İstanbul'a gelip yerleşen topluluklarla ilgili olarak bkz. Ekrem Işın, *İstanbul'da Gündelik Hayat,* İstanbul 1999, s. 20 vd.

6 Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, haz. Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, İstanbul 2006, c. 1, s. 307 [vr. 170b], 315 [vr. 175a], 367 [vr. 205a].

7 Aksoy, *Geçmişin Musıki Mirasına Bakışlar,* s. 52-53.


1a- Hipodrom'daki Theodosios Sütunu'nun kaidesindeki mermer kabartma: MS 390


2- Kiev'de Ayasofya Katedrali'ndeki duvar resmi: XI. yüzyıl

olanağı bulurdu. Osmanlı'da Atmeydanı adını alan Hipodrom, padişahın halkın önüne çıktığı, halkın da padişahı gördüğü bir mekân olarak Bizans'takine benzer bir biçimde işlev gördü bir süre. Bu alanda 1200 yıl içinde, ilk ikisi yedi yüz, ikinciyle üçüncüsü beş yüzyıl arayla düzenlenen şenlikleri konu alan üç resmin karşılaştırılması, İstanbul'un müzik alanında geçirdiği değişikliklerin eğlence düzleminde çalgılar üzerinden izlenmesi bakımından ilginç göstergeler oluşturur.

Koyu bir Hristiyan olan I. Theodosios (379-395), İspanya'dan Konstantinopolis'e gelip Bizans imparatoru olduğunda halkın pagan ayinlerini yasaklayan yasalar çıkardı, ama eski Mısır dininin zaferini sonsuza dek anımsatacak olan bir dikilitaşı da Karnak'tan getirtip Hipodrom'un orta yerine diktirmekten geri durmadı: yıl 390. İstanbul'un yaşadığı birçok depreme karşın bugün hâlâ dimdik ayakta durmayı başaran bu sütunun yerine dikilmesi yüksek mühendislik bilgisi ve uygulama becerisi gerektiriyordu ve Roma'nın bu bilgiye önem vermekte olduğu -taşınma ve dikilme öyküsünü mermer kabartmada resmederek ve Yunanca-Latince bir yazıtla- bu dikilitaşın kaidesine de yansıdı. Kaidenin güneydoğu yüzünde, imparatoru saray görevlileri arasında locada gösteren, yüksek kabartmanın altında, çalgıların eşliğinde dans eden kızları gösteren artık neredeyse tamamen silinmeye yüz tutmuş bir başka mermer kabartma daha vardır. Eski dünyanın, Antik Yunan müzik kültürünün özelliklerini, çalgılarını gözlemlemek mümkündür bu betimlemede: Çiftekaval (*aulis*), Osmanlı'nın miskal dediği panflüt (*syrinx polykalamós*), el ele tutuşmuş dans eden kızlar ve iki başta iki taşınabilir org (*hydraulis*). Organoloji, su gücüyle çalışan orgun MÖ III. yüzyılın ikinci yarısında İskenderiyeli hidrolik mühendisi Ktesibios (d. MÖ 285-ö. MÖ 222) tarafından -bir grup panflütün bir araya getirilmesiyle- icat edildiğini kaydediyor. Sonra da İslam yazarları suyla çalışan bu orgu kitaplarına aldılar (Resim 1a-b).

Bizans'ın ilk yüzyıllarındaki olimpiyatlarda ödüller, yüksek devlet görevlileri tarafından hâlâ Zeus'un kutsal onuru adına dağıtılıyordu. Hipodrom'daki eğlenceler giderek içerik değişikliğine uğramış olmalıdır. Gene de XII. yüzyılda at yarışları, sirk gösterileri yapılmakta


1b- 1a'nın detaylı görünümüdür



3- Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü şenlikleri: 1582

cambazlar, dansçılar, şairler, müzisyenler burada düzenlenen şenliklerdeki yerlerini korumaktaydılar. Iustinianos, halkı çeşitli gösterilerle eğlendirmenin gerekliliğine inanıyordu. XI. yüzyılda inşa edilmiş olan Kiev'deki Ayasofya Katedrali'nin doğu kulesi merdivenlerinin duvarındaki fresk, Konstantinopolis Hipodromu'nda yapılan bir şenlikteki palyaçoları, cambazları, bir dansçıyı ve çalgıcıları gösterir: Org, yan flüt, pandura,[8] arp (*psaltêrion*, Osmanlı'daki çenge benzer, ama kapalı arplardan), zurnaya benzeyen iki nefesli çalgı, belki bir yaylı çalgıyla vurmalı bir başka çalgı. Yandan üflenerek çalınan flütlerin eski dünyada kullanıldığına dair görsel belgeler vardır: MÖ 3. binde yan flütün ilk örneğine Bağdat'ın kuzeydoğusundaki Sümer kenti Tutub'da (bugünkü Hafâce) rastlandı[9] (Resim 2)

Kentin bu parçası yüzyıllar sonra da benzer işlevlerde kullanılmayı sürdürüyordu. 1582 yılında III. Murad'ın (1574-1595), oğlu Mehmed'in (III. Mehmed) sünnet düğünü için Atmeydanı'nda düzenlediği şenlik 55 gün, 55 gece sürdü ve beş yüzyıl öncekine benzer görüntüler kayıtlara geçti. Bu düğün eğlencelerinde XI. yüzyıldakine benzer çalgılar varsa da buradaki çeng kapalı arplardan değil; kamış neyler, şahrud, kopuz gibi çalgılar İstanbul'da yeniydi. İcra üslubunun da eskisinden farklı olduğunu kabul edersek İstanbul'a yeni bir sadânın geldiğini söyleyebiliriz. Yeni, ama bu kent için yeni; yoksa Osmanlı kültürü miras aldığı bu çalgıları ve sadâyı Edirne, Bursa gibi önceki başkentlerinde ve Anadolu'daki diğer kentlerde de kullanmıştı (Resim 3).

İstanbul'da müzik, 1200 yıl içinde büsbütün değişmiş görünüyor. Yalnızca İstanbul'da değil, bütün dünyada yaşanmıştı bu değişim. İstanbul üzerinden kuzey-güney doğrultusundan geçen bir çizgi çekersek bu çizginin doğusu ve batısında kalan ülkelerde Antik Yunan

8 Henry George Farmer, *Studies in Oriental Music*, ed. Eckhard Neubauer, Frankfurt 1986, c. 2, s. 301-303, 540-543.

9 Richard J. Dumbrill, *The Archaeomusicology of the Ancient Near East,* Victoria 2005.

müziğinin farklı kültürel değerlendirmelere uğrayarak değiştiğini görürüz. Bu çizginin batısında, Balkanlar'da daha yumuşak geçişlerle ortaya çıkan bu dönüşümün merkezi İstanbul'du diyebiliriz. Roma İmparatorluğu'nu Doğu ve Batı diye ikiye ayıran kültürel farklılık da bu eksen üzerinde görülebilir. İstanbul Doğu'yu simgeler. Böylesine siyasal ve kültürel sonuçları olacak tarihsel bir olgu, dünyanın bir başka kentinde yaşanmamıştır sanırım. Söz gelimi Viyana, Roma, Floransa böylesi bir ayrım yaşamadı. Bağdat, Semerkand, Horasan, Şiraz gibi kültür kentleri tüm dünyanın kültürel geleceğini belirleyen ayrılma olgusunun mekânı olmadılar. Ayrılma kararı Hristiyan dünyasının içinde oldu, ama bölgenin tümünde iki dünyayı birbirinden ayıran farklı kültürel birikimleri, alışkanlıkları bulmak mümkündür temelinde. İstanbul, Ortodoks dünyasının merkezi olduktan bin yıl sonra kent halkının buraya gelen Müslümanlarla bir arada yaşamakta aşılamaz zorluklar çekmemesini bu kültürel ortaklıkta aramak yanlış olmayacaktır sanırım. Bu halkın ortak değerlerinin temellerini resim ve edebiyatta değil de müzikte aramak abartılı bir değerlendirme olur mu?

Antik Yunan döneminin bilim ve felsefe kitapları Abbasîler zamanında IX. yüzyıldan itibaren el-Kindî (ö. ?), Farabî (ö. 950), İbn Sînâ (ö. 1037) gibi bilginlerce Arapçaya çevrilmişti; oradan da XVI. yüzyılda Türkçeye aktarıldı.[10] Ahmedoğlu Şükrullah (ö. 1459), Safiyüddin Abdülmümin'in (ö. 1294) *Kitâbu'l-Edvâr* adlı yapıtının Türkçe çevirisinin mukaddimesinde şöyle der:

... bu 'ilmi evvel tasnîf iden hakîm-i ilâhî Fisagores'dür ki şâgirdlerine eydürmiş ki "Ben bu nağmelerün ba'zısını felekler hareketinden işidürem, andan ki ben eydürem". Bu 'ilmi evvel tasnîf iden oldur ve andan sonra Eflâtûn-ı hakîm'dür, andan sonra Arastâtâlîs hakîmdür ve andan sonra Batlamyûs-ı hakîm'dür.[11]

Eski Çağ'ın müziği kuramlaştırma ve fen bilimleri arasında sınıflandırma sistematiği Osmanlı kültürü içinde de "fenn-i musiki", "ilm-i musiki", ilmü'l-edvâr" terimleriyle ifade edilmişti. Edvar yazarları, müziğin evrenin seslerinden doğduğunu yazarak Pitagoryen söylemi sürdürdüler.[12] Bu söylem metinler arası ilişki düzleminde Osmanlı kuramcılarının kitaplarının giriş bölümlerinde sürüp gitti. XVI. yüzyılda yazan Taşköprîzade (ö. 1561), kitabının "'ilmü'l-mûsikî" başlıklı bölümünde evrenin hareketiyle nağme arasında ilişki bulunduğundan söz ederek, bunun müziğin ruhani yönüyle ilgili olduğunun ifade edilmek istendiğini, gerçekte evrende hava olmadığı için sesin bulunmasının da mümkün olmadığını yazmıştı.[13]

Kuram, yani kullanılan ses sistemi, perdeler arasındaki oranlar, kısacası müziğin teknik yanının antik dünyada Mezopotamya, Mısır, Anadolu, Yunan, daha sonra da Bizans, Arap, Fars kültür alanlarında, oradan da Osmanlı'da zaman içinde değişerek yaşadığı ortadadır. Bu, işe kuram yanından bakıldığında ortaya çıkan durumdur ve kitaplarda kalmış, müzik bilgisi bize yazılı olarak bu yolla ulaşmıştır zaten. Ama epeyce geniş olan bu coğrafyanın her bölgesinde şarkılar aynı üslupla, aynı ifade biçimiyle söylenmiyordu mutlaka. Müzik ancak uygulandığında varolan bir kültürel alandır ve bu "fen"in insani tarafı ancak icrada ortaya çıkar. Müzik olan da budur.

İstanbul, Eski Çağ'ın müzik kuramını, ses sistemini başka başka söyleyiş biçimleriyle kullanarak XVI. yüzyıla taşıyan Ortodoks Hristiyan Rum halkınınkiyle, sonradan gelip yerleşen Sünnî Müslüman Osmanlı Türk halkının müziğinin eşsiz buluşmasının mekânı oldu. Bu iki toplum, İstanbul'dan önce de Anadolu'da bir arada yaşamaktaydı ve birbiri arasındaki çeşitli ilişkiler Anadolu için hiç de yadırgatıcı olmayan özgün bir kültürel ortam yaratmıştı: ortak bir bellek. İşte bir yandan Anadolu'nun doğusunda, öte yandan Anadolu'da, beri yandan İstanbul'da yaşanmış farklı müzikal deneyimler, artık hem Ortodoks Rum kilisesinin kapalı yapısında, hem Müslüman tarikatların ayinlerinde ve belki de daha önemlisi İstanbullu kentliler arasında yaşamını sürdürecek, yeni sesler, yeni anlayışlar geliştirecektir. Osmanlı sarayı da bu benzersiz etkileşimin yarattığı eserleri benimsedi, destekledi, kullandı. Onunla birlikte, Osmanlı seçkini geliştirdiği beğeni ölçütleriyle diğer İslam ülkelerinden farklı bir müzik anlayışının ortaya çıkmasını sağlayan kültürel bir iklim yaratmayı başarmıştır.

Türkler önceden edindikleri müzik anlayışını ve çalgılarını bu yeni başkente getirdi. Ama İstanbul'da müziğe katılan en yeni öge dil paradigmasıdır. Osmanlı'yla birlikte İstanbul'a gelen müzik, Farsça konuşan bir

10 Bu çevirilerle ilgili olarak bkz. Henry George Farmer, *Al-Farabi's Arabic-Latin Writings on Music,* London 1965; Henry George Farmer, *The Sources of Arabian Music,* Leiden 1965; Farmer, *Studies in Oriental Music,* s. 411-419; Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900). Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.,* München 1979.

11 Ahmedoğlu Şükrullah, *Şükru'llâh'ın Risalesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı. Açıklamalı, Tenkidli Metin ve Tıpkıbasım*, haz. Murat Bardakçı, İstanbul 2011, s. 9.

12 Bir örnek için bkz. Nâyî Osman Dede, *Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsıkî,* transkripsiyon: Fares Harirî, haz. Onur Akdoğu, İzmir 1991, s. 45.

13 Taşköprîzade Ahmed Efendi, *Mevzûâtü'l-ulûm*, çev. Kemâleddin Mehmed Efendi, haz. Ahmed Cevdet, İstanbul 1313, s. 405-406.

OSMANLI İSTANBUL'UNDA MEHTER

MEHMET ALİ SANLIKOL*

Mehter kelimesi, Osmanlı döneminde içinde çadır kurmak gibi müzik dışı fonksiyonları da barındıran birçok anlam ihtiva etmekteydi. Resmî Mehterhane teşkilatı ise içinde müzisyenlerin yanı sıra iç mehterler (Mehter-i Enderun) gibi kıdemli hizmetçiler ile çadırcı mehterlerin de parçası olduğu bir teşkilat idi. Bu teşkilata muhtemelen en son dâhil olmuş müzisyenler için Evliyâ Çelebi (d. 1611-ö. 1682), çok defa *çalıcı mehterler* tabirini kullanmıştır. Çalıcı mehterler, XVI. yüzyılda resmî Mehterhane teşkilatına dâhil olduktan sonra resmî ve gayriresmî olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. Resmî çalıcı mehterler kapıkulu sisteminin bir parçası olup saray ile yüksek düzeyli Osmanlı yetkililerinin hizmetindeydiler.[1] Dolayısıyla, resmî çalıcı mehterlerin, devlete bağlı maaşlı profesyonel müzisyenler olduğunu söylemek mümkündür. Evliyâ Çelebi, bu müzisyenlerin İstanbul'da, Yedikule ve Fatih Sultan Mehmed tarafından sarayın içinde inşa edilmiş Demirkapı binasında, sabah ezanından evvel ve yatsı ezanından sonra yaptıkları icralara değinip günde toplam üç kez müzik icra ettiklerini belirtir. Evliya, benzer icraların bazılarının Galata Kulesi ve Kız Kulesi gibi meşhur kuleleri olan İstanbul'un on üç beldesinde gerçekleştiğini de ekler. Öte yandan, Osmanlı Devleti'ni resmen temsil etmedikleri hâlde, en azından İstanbul'u çevreleyen kasabalarda, kalabalık bir nüfus hâlinde yaşayan ve mehterbaşına resmen bağlı olan bir grup gayriresmî çalıcı mehterin de varlığını biliyoruz.[2] Resmî ve gayriresmî çalıcı mehterler, zamanla hem İstanbul hem de imparatorluk genelinde meşhur olup diğer mehterleri gölgede bırakmayı başarmıştır. Bilhassa İstanbul'da XVII. yüzyılda ve XVIII. yüzyılın başlarında, *mehter* kelimesinin neredeyse her tür müzik topluluğu ve müzisyen için kullanılan kapsamlı bir tabir hâlini aldığını görmek mümkündür. Dolayısıyla, bu dönemde Osmanlı edebiyatında ve hayatında bu kelimenin günümüzdeki dar anlamına göre, çok daha kapsamlı bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Günümüzde neredeyse sadece devlet veya çeşitli belediyeler tarafından kurulmuş topluluklar ile temsil edilmekte olan mehter müziğinin, hatalı olarak yeniçeriler ve Avrupalı bir form olan *marş* ile ilişkilendirilmesi ise 1911'de başlayan ve mehter müziğinin Osmanlı İmparatorluğu'nun son senelerinin hazin ve ağır şartları altında yeniden canlandırılmasını kapsayan dönemin neticesidir. Avrupa'da bando müziği ile klasik Batı müziğini derinden etkilemiş ve hatta Amerika'da da etkileri dolaylı olarak, caz *big band*lerine kadar uzanan resmî çalıcı mehterlerin zengin ve çok renkli repertuvarları zurnalar ve trompetler arasında bir çeşit çok seslilik de barındırmış, İstanbul merkezli mühim bir Osmanlı müzik geleneğidir.



1- Mehter (Vehbî)

* Emerson College ve College of the Holy Cross

1 Resmî mehter müziği icra etmiş topluluklar kendilerine has açık hava çalgılarına sahiptir: Zurna, boru, nekkare, davul, zil ve kös. Günümüzde Türkiye'de mehter müziği icra eden topluluklar, hareket ettirilince perküsif sesler çıkaran çıngıraklı uzun sırıklar taşıyan bir grup hanendeyi de içlerinde barındırırlar. Bu hanendelere günümüzde *çevganî* denilmektedir. Elimizdeki tarihî bulgular ise bir grup hanendenin varlığına işaret ederken bu çalgının mehter topluluklarının 1826 senesinden önceki çalgılarının dışında tutulması gerektiğini de göstermektedir. Bu konu hakkında daha detaylı bir inceleme için bkz. Mehmet Ali Sanlıkol, *Çalıcı Mehterler,* İstanbul 2011, s. 13-14.

2 Walter Feldman gibi bir grup araştırmacı, çeşitli minyatür ve tasvirlerden yola çıkarak gayriresmî çalıcı mehterlerin zurna, nekkare, mıskal, daire, çalpara ve santur gibi enstrümanları kullanmış olduklarını iddia eder (bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire,* Berlin 1996, s. 108). Nitekim, yukarıdaki çalgılardan artık XX. yüzyılda kullanılmayan mıskal, santur ve çalparayı çıkarırsak geriye ortaoyununda kullanılmış olan zurna, nekkare ve daire kalır ki ortaoyunu geleneğindeki açık hava topluluklarının gayriresmî mehterlerin bir uzantısı olduğunu düşünmek de mümkündür.



4- Olasılıkla Galata Mevlevihanesi'nin bir odasında yemek yiyen, müzik dinleyerek sohbet eden dervişler. Hollanda elçisi Cornelis Calkoen'un Jean-Babtiste Vanmour'a yaptırdığı resimlerden (Rijksmuseum, SK-A-1999). Fransızca bir belgeye göre sedirde oturan beyaz sarıklı kişi Galata Mevlevihanesi postnişini Kutbü'n-nayî Osman Dede'dir (bkz. Nicolaas vd.: 116, 228)



5- Galata Mevlevihanesi'nde ayin (Vanmour)

kültürün müzik geleneğini de taşımıştı. Osmanlı geleneği ve müzisyenlerinin "ata" olarak benimsedikleri Abdülkadir Meragî (ö. 1435), siyasi değişikliklere koşut olarak önce Celayirli, sonra da Timur'un ve Timuroğullarının sarayında, Bağdat, Semerkand, Tebriz ve Herat'ta bulunmuş, kitaplarını Farsça yazmıştı. Osmanlı müzisyeni için -şairi için de- Fars üstünlüğü bir sorunsaldır. XVI. yüzyıl şairlerinden Hayalî Çelebi ile Yavuz Sultan Selim'in bir sohbetinde, sultanın Anadolulu yeteneklerin Acem sanatçılarından üstün gelmeleri için İran'dan Anadolu'ya pek çok yetenekli sanatçı getirdiğinin rivayet edildiğini Âşık Çelebi füzeladan işitmiştir. Ama sultan;

"işidürem ki halk yine 'Acem üstâdlarına mürâca'at iderler imiş. Rûmîlere mürâca'atdan 'ar u hamiyyet iderler imiş" diye yakındığında kendisine "İstanbul sâye-i devletinde mânend-i Tebriz'dür." diye cevap verildiğini, hatta İstanbul'daki sanat erbabının Acemlere nasıl üstün geldiklerinin tek tek anlatıldığını yazar. "[Rum, Anadolu, Osmanlı] Sâzendeleri kemânçecilerinün agızlarından sakızın çekdiler. 'Avvâdlarınun sînelerinden küller yirine dâg-ı hasret yakup yakılarınun otların ekdiler' diyerek İstanbullu müzisyenlerin İranlılara üstünlüğü belirtilmiştir.[14]" Yine de XVIII. yüzyılın başlarında Nâyî Osman Dede (ö. 1725), *Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsıkî* adlı kitabında, Abdülkadir Meragî'ye gönderme yapmayı yeğlemişti.[15] Yazıldığı dönemde mevcut (*in absentiapræsentia*) müzik yapıtlarını içerdiği için güfte mecmualarının uygulama hakkında kuram kitaplarından daha çok bilgi verdikleri kabul edilir. Bunların en erkeni olan *Hâfız Post Mecmuası*'nda Abdülkadir Meragî'ye atfedilen kırka yakın yapıtın güftesi bulunuyor.[16]

Meclis

Os manlı İstanbul'unun müziğini kitaplar dışında nerede bulabiliriz? Cami, kilise, sinagog havra, tekkeler müziğin işlevsel olarak icra edildiği mekânlardı.[17] Özellikle birer kültür merkezi niteliğindeki Mevlevîhaneler için -müzik yanından bakıldığında- bir okuldu dersek abartmış olmayız (Resim 4). Mevlevîlikte müzik, çalgılar üzerinden simgesel anlamlar içererek insan ruhunun imgelerini somutlaştırır. Pek çok Mevlevî müzisyen, Mevlevî ayinlerinden başka (Resim 5), yüksek Osmanlı sınıfının zevk aldığı türden tasavvufi içerikli olmayan kârlar,

14 Âşık Çelebi, *Meşâirü'ş-şuarâ*, haz. Filiz Kılıç, İstanbul 2010, c. 3, 1538-1539. Buraya konuyla ilgili olduğu için yalnızca müzikle ilgili bir parça aldım, ama Âşık Çelebi pek çok sanat dalının Rum'da (Osmanlı sanatçılarını kastetmektedir Âşık) başarılı olduğunu yazar. Sanat, bugün içerdiği anlamıyla değil, eski dünyanın Antik Yunan'dan bu yana süregelen kavramı içinde terziler, helvacılar, aşçılar, hallaçlar gibi daha geniş meslek gruplarını kapsıyor.

15 Nâyî Osman Dede, *Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsıkî,* haz. Müjgân Çakır, beyit nr. 139, 213, 228, 238, 242, 248.

16 Hâfız Post, *Beste Mecmuası*, TSMK, R. 1724, tür. yer.; Nilgün Doğrusöz, "Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)", yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 1993, tür. yer.

17 İstanbul'daki dinî cemaatlerin müzik geleneklerini Gönül Paçacı özetlemiştir (bkz. Gönül Paçacı, "İstanbul'un Müziği", *Karaların ve Denizlerin Sultanı İstanbul*, haz. Filiz Özdem, İstanbul 2010, c. 2, s. 434-438).

besteler, nakışlar, semailer bestelemişlerdir. Ünlü Dede Efendi (ö. 1846) bu Mevlevî bestecilere örnek gösterilebilir. Bunun dışında Mevlevî neyzenler düğünlerde, kahvehanelerde, "konserlerde" ney üfleyerek İstanbul'da çalınıp söylenegelen her türlü müziğin icrasında yer almışlardır. Keza sarayda, Enderun'da içoğlanlarına müzik öğretildiği, buralara saray dışından müzisyenlerin de öğretmen olarak geldiğini birçok yazar anlatmıştır.[18] Yukarda değindiğim gibi kilisedeki muganniler, müzikle uğraşan Mevlevî dedeleri inançlarının yanında birer müzisyendiler ve müzikle bir sanat olarak da ilgiliydiler.

Saraylarda, konaklarda, evlerde toplanan meclisler, müziğin din dışında uygulama alanı bulduğu, yeri ve zamanı değişen önemli mekânlardı. "Bezm-i işret" ya da "meclis-i melâhî" gibi adlarla anılan bu toplantıların gerekleri arasında sohbet, şiir, içki, dans ve müzik yerini her zaman korumuştur. Müzik işlevsel olarak meclisin vazgeçilmez bir parçasıydı. Osmanlı seçkininin, birlikte olmaktan hoşlanan dostların bir araya gelerek sohbet edip, içki içip, şiir söyleyip, müzik yapıp eğlendiği, Evliya Çelebi'nin "Hüseyin Baykara meclisleri" benzetmesiyle dilinden düşürmediği bir toplumsal yapılanmadır meclisler. En gözdesi padişahın meclisiydi herhâlde (Resim 6a-b). Haremde kadınlar arasında da müzikli eğlence meclisleri toplanıyordu. Paşaların, zürefanın meclisleri de yüksek Osmanlı tabakasının bir araya geldiği mekânlardı. Seçkin Osmanlıların dışında da halkın kendi arasında toplanıp, her kesimin kendi meşrebine göre çalıp söylediği, içki içip eğlendiği toplantılar vardı İstanbul'da; bu toplantılar Anadolu'nun çeşitli kentlerinde de sıra gecesi, yaran meclisi, gezek gibi adlarla yapılırdı. Kadılık vb. devlet göreviyle Anadolu ve Rumeli'deki çeşitli kentlerde bir süre kalan ilmiye sınıfındakilerin meclislerinde olduğu gibi, şehzadelerin Amasya, Kütahya, Manisa gibi valilik yaptıkları kentlerde topladıkları meclislere de yöre şairleri, müzisyenleri katılırdı.

XVI. yüzyılın başlarında yaşamış şair Zekayî'nin şu matla'ı meclisin müzik ve içkiyle bütünleşmiş ilişkisini tartışma götürmez bir kesinlikle anlatıyor:[19]

Neylerüm ol bezmi k'anun sâkî-i meh-rûsı yok
Yâ şu meclisden n'olur kim mutrib-i hoş-gûsı yok

Meşâirü'ş-şuarâ'yı yazan Âşık Çelebi de, şair Tâcîzade Cafer Çelebi'nin (ö. 1515) evinin her zaman dostlarının ve rindlerin sığınacak yeri olduğunu, ilim irfan sahibi arkadaşlarıyla her gece meclis düzenlediğini, bu meclislerde şarkıcıların ve çalgıcıların bülbülleri kıskandıracak denli çalıp söylediklerini ve meclisin içki dolu kadehlerden geçilmediğini yazmıştır.[20] Osmanlı seçkinlerinin meclislerinde seslendirilen yapıtlarla meclise katılanlar (*ehl-i meclis*) arasında kurulan etkin ilişki, müziğin ölçütlerini de belirledi. Önceleri meclisin olmazsa olmaz gereklerinden olan müzik -edebiyatın çekiciliğiyle de olsa gerek- daha sanatlı (*musanna'*) eserlerin bestelenmesi, icra edilmesiyle sürekli yenilendi. Meclise katılanların zevki, müziğin giderek incelmesini sağlarken, perdeler arasındaki oranların küçük aralıklarla ifade edilmesi kulakların bu sesleri duyabilecek denli hassaslaşmasına yol açarak toplumda ayrıcalıklı bir seçkinler topluluğunun belleğini oluşturdu. Bu zürefa meclisleri Osmanlı müzik zevkini belirlemiştir. Meclisteki zürefadan herhangi biri bestecinin yapıtındaki ya da icracının taksimindeki o güne dek duyulmamış bir nağmeyi, makamın işlenişindeki bir yeniliği derhâl fark ederek takdir edecek bilgi ve zevke sahip olmuştu. Dimitrie Cantemir (Kantemiroğlu, ö. 1723), Türk müziğinin sözcükler arasındaki oran ve ölçü bakımından herhangi bir Avrupa müziğinden daha mükemmel olmasına karşın, anlaşılması güç olduğu için dünyadaki en büyük sarayın bulunduğu Konstantinopolis kentindeki müzisyenler ve müzik sevdalıları arasında bile bu sanatın esasını anlayan ancak üç-dört kişinin bulunabildiğinden söz etmiştir.[21] Kantemiroğlu'nun adlarını saydığı müzisyenler: Osman Efendi (Kasımpaşalı Koca Osman Efendi) ve onun öğrencileri Hafız Kömür, Buhurcuoğlu (Buhurîzade Itrî), Memiş Ağa, Küçük Müezzin (Mehmed Çelebi), Tespihçi Emir; her ikisi de Kantemiroğlu'nun hocası ve her ikisi de Rum olan mühtedi Kemanî Ahmed ve Ortodoks Angeli; Çelebiko lakabıyla bilinen Yahudi bir sazende; Türklerden Derviş Osman (Nâyî Osman Dede), Kurşuncuoğlu, Taşçıoğlu (Taşçızade Recep), Sinek Mehmed ve Bardakçı Mehmed Çelebi, Kamboso Mehmed Ağa, İstanbullu bir Rum soylusu olan Ralaki Eupragiote, Hazinedarbaşı Davul İsmail

18 Ali Ufkî (Albertus Bobovius), *Saray-ı Enderun: Topkapı Sarayı'nda Yaşam*, çev. Türkis Noyan, İstanbul 2013, s. 48 vd.; Alberto Bobovio, *Serai Enderun,* Wien 1679, s. 49 vd.

19 Latîfî, *Tezkire*, İstanbul 1314, s. 267.

20 Âşık Çelebi, *Meşâirü'ş-şuarâ,* c. 1, s. 465: "... hânesi melce-i yârân u mecmâ-i rindân, hem-demleri ehl-i irfân, her şeb meclisi gûyendeler ü sâzendeler ile reşk-i gülşen-i pür-bülbül ve bülbüleler ile pür-gulgul ve her gün bezmi sâgar-ı pür-mey ve çihre-i sâkî-i lâle-izâr ile gül gül idi."

21 Demetrius Kantemiroğlu, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, çev. N. Tindal, London 1734, c. 3, s.151, not: 14: "*...I may certainly venture to say, that the Turkish Musick for metre and proportion of words is more perfect than any European, but withal so hard to be understood, that in the specious City of Constantinople, where resides the greatest Court in the World, among so many Musicians and Lovers of Musick, you will scarse find above three of four, who thoroughly understand the ground of this Art.*" (piskopos yardımcısı Tindal'ın XVIII. yüzyılın başlarında yaptığı İngilizce çeviriyi aynen korudum.)

Efendi ve Hazinedar Latif Çelebi. Bir kısmı hocası, bir kısmı öğrencisi, bir kısmı tanıdığı olan bu müzisyenlerin müziği bilen birkaç kişiden birileri olduğu belli. Toplumun seçkinlerinin de aralarında yer aldığı bu müzisyenler, Kantemiroğlu'nun da içinde bulunduğu bir çevreyi ifade ediyor olmalıdır. Moldovya Prensi Kantemiroğlu, babası Moldovya voyvodasının Osmanlı'ya karşı siyasi girişimlere kalkışmamasını garanti etmek üzere "konuk" olarak İstanbul'da tutuluyordu. Kantemiroğlu'nun meclislerine İstanbul'un yüksek tabakasındaki kişilerin katıldığını söyleyebiliriz. İstanbul gibi büyük bir kentte böyle çeşitli "entelektüel" çevrelerin varlığını veri olarak alınca, yazıyla değil de sözlü gelenekle, meşk yoluyla insandan insana, kuşaktan kuşağa aktarılan müziğin de değişik üsluplarla taşındığını görebiliriz. Bunun gibi XVII. yüzyılda *Hâfız Post Mecmûası*'nda, yapıtlarının güfteleri yazılı çağdaşı İstanbullu bestecilerin belli bir müzik halkasını oluşturduğu konusunda kanıtlar var.[22] III. Selim döneminde bir müzisyen (neyzen ve giriftzen musahib Said Efendi) Mevlevî şeyhinden devlet kethüdasına pek çok Osmanlı seçkininin meclisine katılmıştı:

...kibâr-ı meşâyih u 'ulemâdan Beşiktaş Mevlevihânesi şeyhi el-hâc Yûsuf Dede Efendi ve Yeni Kapu şeyhi 'Abdü'l-bâkî Dede Efendi ve Kâsımpaşa Mevlevihânesi şeyhi Şemsüddîn Dede Efendi ve Kerestecizâde Nûri Dede Efendi ve meşhûr Velî Efendizâde Emîn Mollâ ve Şemsüddîn Molla ve devlet kethudâsı İbrâhîm Nesîm Efendi ve sır kâtibi Ahmed Fâ'iz Efendi ve Halîl Paşazâde mâbeynci Ahmed Muhtâr Beğefendi ve re'îsü'l-ettibbâ Behcet Efendi ve nakîb'ül-eşrâf Sıddîk Molla Efendi ve e'imme-i kirâmdan Tatar Hâfız Ahmed Kâmil Efendi ve Cennet Filizi 'Abdü'l-kerîm Efendi ve Dürrîzâde 'Abdullah Molla Efendi ve Keçecizâde 'İzzet Molla Efendi ve şehremîni Hayrullah Efendi ve meşhûr Hâlet Efendi ve 'urefâ-yı meşhûreden Nu'mân 'Amuca ve Hâtif Efendi gibi zurefânın encümen-i ülfetlerinde...[23]

XVI. yüzyılın ortalarında İstanbul'da ilk kez kahvehane açıldı. Bu kahvehaneler İstanbullu Müslüman erkeğin ev, cami ve işyeri dışında toplumsal ilişkiler kuracağı sohbet mekânlarıydı.[24] Tarihçi Peçuyî (ö. 1649?) İstanbul'da ilk kahvehanenin Tahtakale'de 1554 yılında açıldığını yazıyor. Peçuyî, "Keyfe mübtelâ bâzı yârân-ı safâ, husûsâ okur yazar makûlesinden nice zurefâ cem' olur oldı. Ve yirmişer otuzar yerde meclis turur oldı. Kimi kitâb ve hüsniyât okur, kimi tavla ve şatranca meşğûl olur, kimi nev-güfte gazeller getürüb ma'ârifden bahs olunur" diyerek yeni açılan kahvehanelerle İstanbul'un toplumsal yaşamına ilk kez canlı bir iletişim mekânının katılmış olduğunu göstermiş olmaktadır. O kadar ki "bir-iki akça kahve-bahâ" vererek edilen "cem'iyyet sefâsı"na memur adayları, kadılar, müderrisler, işsiz güçsüzler, yüksek mevki sahibi kimseler, hatta imamlar,



6a- Kanunî'nin bir meclisi, Kasım 1539, olasılıkla Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusundaki Has Oda'da. Kanunî'nin oğulları şehzade Bayezid ve Cihangir'in sünnet düğünü şenlikleri At Meydanı'ndaydı. Kanunî'nin kızı Mihrimah'la Rüstem Paşa da bu düğünde evlendi. Müzisyenler: İki neyzen, udî, mıskâlî, kemançe-nevâz ve ellerinde defleriyle hanendeler. Ortadaki siyah yüzlü hanende olasılıkla Mısır'dan gelen bir Çingene (Seyyid Lokman, *Süleymannâme*, TSMK, H. 1517, vr. 412a)

22 Ersu Pekin, "Evliya Çelebi'nin Müzik Kaynakları", *Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nin Yazılı Kaynakları*, haz. Hakan Karateke, Hatice Aynur, Ankara 2012, s. 314 vd.

23 Tayyârzâde Atâ, *Osmanlı Saray Tarihi: Târîh-i Enderûn*, haz. Mehmet Arslan, İstanbul 2010, c. 3, s. 254.

24 Ekrem Işın, "Bir İçecekten Daha Fazla: Kahve ve Kahvehanelerin Toplumsal Tarihi", *Tanede Saklı Keyif: Kahve,* haz. Selahattin Özpalabıyıklılar v.dğr., İstanbul 2001, s. 26-27.



6b- 6a'nın detaylı görünümüdür

müezzinler, düzmece sufiler katıldılar.[25] Kahvehaneler, XVI. yüzyılın ortalarından başlayarak XIX. yüzyılın "tulumbacı kahveleri", "çalgılı kahveler", "semai kahveleri" denilen[26] kahvehanelerine dek, İstanbul'da müziğin bir diğer mekânı olmuştur. 1610 civarına tarihlenen bir albümdeki kahvehane resmi Peçuyî'nin anlattıklarını -fazlası var eksiği yok- betimler. Nakkaşı belli olmayan bu tasvir; kimi tavla, kimi mangala oynayan, kimileri kitap okuyan, ama hepsi de kahve içen genç-yaşlı, sakallı-sakalsız, değişik kıyafetli bir "kalabalığı" göstermekte; çoğu "şehir oğlanları"ndan oluşan bir topluluk. Peçuyî'nin anlattıklarından fazlası resmin sol yanındaki müzisyenler: ney, kemançe, ud (veya kopuz; sazendenin arkası dönük, yalnızca çalgının sapı görünüyor) ve elinde defiyle hanende. Kahvehaneler kimi zaman kapatıldı, sonra tekrar açıldı; Osmanlı'nın son dönemlerine kadar İstanbul'daki kahvehaneler, bu işlevleri yerine getiren mekânlar olarak yaşamını sürdürmüştür.

Meyhaneler de müziğe gereksinim duyulan mekânlardandı. Evliya Çelebi, İstanbul'un dört bir yanında

25 Peçuylu İbrâhim, *Târih*, c. 1, İstanbul 1823, 363-364.

26 Osman Cemal Kaygılı, *İstanbul'da Semai Kahveleri ve Meydan Şairleri*, haz. Mustafa Apaydın, İstanbul 2007, tür. yer.



7a- 1720 yılında Sultan III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğünü törenlerinde sırtında pars postuyla geçit alayına katılan müzisyen (*Sûrnâme-i Vehbî*'den Nakkaş İbrahim'in minyatürü. TSMK, A. 3594, vr. 161a)



7b- 7a'nın detaylı görünümüdür

meyhane olduğunu, ama en çok "Samadyakapusu'nda, Kumkapu'da, Yeni Balıkpazarı'nda, Unkapanı'nda, Cibalikapusu'nda, Ayakapusu'nda, Fenerkapusu'nda, Balatkapusu'nda, Hasköy'de ve Galata'da" bulunduğunu yazıyor. Boğaz'ın Rumeli yakasında Ortaköy, Kuruçeşme, Arnavutköy, Yeniköy, Tarabya, Büyükdere; Anadolu yakasında Kuzguncuk, Çengelköy, Üsküdar ve Kadıköy'de meyhane vardı. Bunların arasında yolunu şaşırmış olanlar Galata meyhaneleriydi. İstanbul halkından kimi erkekler, meyhaneye devam eder, Evliya'nın "rûh-ı sâni" dediği şarap ya da rakı içip, rakkasları izleyip müzik dinleyerek hoşça zaman geçirirdi: "... Galata meyhâneleri içre bu kadar hânende ve sâzende ve mutrıbân ve kaşmerân meyhânelerine cem' olup şeb u rûz zevk u safâ ile sürûr ederler."[27] Bozahaneler de müziğin icra edildiği kentteki diğer bir mekândır. Mimar Sinan'a yaptırdığı Tophane'deki camisinin açılışında naathanın icrasını meyhane ve bozahanelerdeki gibi bir müziğe benzeten Kılıç Ali Paşa'nın öyküsünü Evliya Çelebi anlatır.[28] Yeniçerilerin de

27 Evliya Çelebi, *Seyahatnâme,* c. 1, s. 383 [vr. 214a].

28 Evliya Çelebi, *Seyahatnâme,*c. 1, s. 236 [vr. 132b]: "Menâkıb-ı Alî Paşa: Zürefâ mâbeyninde meşhûrdur kim Kılıç Alî Paşa Uluç âdemîsi olmağile lisânı Freng lehcesi imiş, bu câmi'i itmâm buldukda cemî'i vüzerâ ve vükelâ ibtidâ cum'asında câmi'e cem' olup na'thân ifrât üzre teğannî ile na't-ı şerîf tilâvet ederken hemân Alî Paşa ayağ üzre kalkup na'thâna hitâben, 'Nedir bu gu gu gu ve hinku ku, bu meyhâne mi, yâ cânım bozahâne mi?' deyü feryâd eder. Yanındaki vüzerâlar, 'Sultânım bizim Hazret-i Peygamberi medh eder' dedükde ..."

dadandığı mekânlardır özellikle meyhane ve bozahaneler. Bektaşîliğe bağlı yeniçeri ortalarında çöğürle türkîler, varsagîler çalınırdı —III. Ahmed'in dört şehzadesi için düzenlediği sünnet düğününde sırtlarında kaplan postuyla çöğür çalarak geçmişlerdi (Resim 7a-b).

Fasıl

Fasıl, Osmanlı kültürünün İstanbul'da geliştirdiği bir müzik formu; nevbet-i mürettеb kavl, gazel, terâne ve firudaşt denilen dört bölümden oluşan eski klasik İran müziğinin bir formudur; müstezad adlı beşinci bir bölüm yalnızca Abdülkadir Meragî'nin yapıtlarında görülür.[29] Osmanlı müzik kültürü, İstanbul'daki yaşama biçimi koşullarında kendi müzik anlayışıyla nevbet-i mürettebi yeni bir biçime sokar. Bu içeriği oldukça değişik İstanbullu yeni form, fasıldır. Faslın peşrev, beste, ağır semai, şarkılar, yürük semai ve saz semaisinden oluşan altı bölümlü bir yapısı vardır. Faslın arasında bir sazla taksim yapılır. Taksim, belli bir usulle değil serbest olarak doğaçlama yapılan ve yapan müzisyenin gücünü gösteren bir biçim olarak gelişmiştir Osmanlı'da.[30] Gazel, nevbet-i mürettebin usulle bestelenmiş bir bölümü iken, Osmanlı müzik literatüründe zaman içinde bir hanendenin sesle yaptığı taksimin adı olmuştu. Evliya Çelebi, Enderun'da kaldığı süre içinde nasıl zaman geçirdiklerini, neler yaptıklarını anlatırken Topkapı Sarayı'ndaki hamamın yakınında bulunan meşkhanede müzik çaldıklarını anlatır.[31] Kısaca fasıl, İstanbul'da biçimlenmiş bir formun adı olmanın yanı sıra belli bir süre içinde başı ve sonu olan bir icra bütününün de jenerik adı olmuştu.[32] Diyebiliriz ki fasıl, birinci anlamıyla Osmanlı müziğinde "klasik" kavramını niteleyen geniş anlamlı bir sözcük hâlini almış, kent müziği örnekleri için kullanıldığında ise ikinci anlamı öne çıkmıştır.[33]

XVII. yüzyılın ikinci yarısında IV. Mehmed zamanında (1648-1687) ün kazanmış olan Buhurîzade Mustafa Efendi, Itrî (ö. 1712) defalarca sultanın meclisine katılarak birçok fasıl yapmış bir müzisyendir. Acem üstatları tarzında incelikli nakış ve kârlar bestelediğini Şeyhülislam Esad Efendi (ö. 1753) yazıyor. *Atrâbü'l-âsâr* yazarı, sesinin telleri paslı çeng gibi ahenksiz garip bir sadâsı olduğunu yazmıştır; "bî-perde vü karar" dediğine göre okuyuşunun detone olduğunu anlamamız gerekir. Esad Efendi, bir yandan da Itrî'nin padişah huzurunda defalarca "bülbül fasılları" yaparak, kadın esirler kethüdalığı ile köle ticareti yapma hakkını aldığını söyleyerek sesinin güzelliği konusunda çelişkiye düşmüştür. Olasılıkla Itrî'nin yaşlılık dönemindeki icrasını dinlemiş olmalı.[34] Bununla birlikte Itrî'nin müzik bilimindeki üstatlığı küçük büyük herkes tarafından kabul edilmekteydi. Osmanlı müzik geleneğinin başlangıcında yer almıştı Itrî; bugüne kadar da müzik toplumu arasında saygın yerini korudu. Itrî'nin padişah huzurunda -ya da İstanbul'daki başka müzikli meclislerde- yaptığı fasılların Osmanlı seçkini arasında revaç bulan yüksek düzeyde bir müzik olduğuna ve bu müziğin toplumun seçkin kesimin beğenisi doğrultusunda müzisyenler üzerinden yürüdüğüne kuşku yok.

XVI. yüzyılın sonu ile XVII. yüzyılın ortalarına kadar olan müzisyenleri, kimi şair tezkirelerinde ve özellikle Ali Ufkî'nin (ö. 1675) *Mecmûa-i Sâz u Söz*'ünde buluyoruz. Ali Ufkî'nin mecmuasında her bir makamdaki yapıtların toplandığı bölümler "fasl-ı hüseynî", "fasl-ı evc" gibi başlıklar altında dizilir. Ancak notaları yazılı bu yapıtların bestecileri arasında gelenekle bugüne kadar gelebilen hemen hemen hiçbir besteci ve yapıtı yok. Oysa Ali Ufkî, on dokuz yıl süreyle Enderun'da bulunmuştu ve notalarını yazdığı yapıtlar burada duyduklarıydı. *Mecmûa-i Sâz u Söz* incelendiğinde ortografın sayfa düzeninde ana kütleyi makam adı belirtilerek "Fasl-ı ..." başlığı altındaki ana yapıtların kapladığı görülür. Varsagî, bayatî, türkî gibi adlarla andığı "halk müziği" parçaları daha

29 Owen Wright, *Words Without Sogns,* London 1992, s. 25; Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul 1986, s. 25, 92.

30 Kantemiroğlu, *Kitabu İlmi'l-Mûsîkî alâ vechi'l-Hurûfât: Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, haz. Yalçın Tura, İstanbul 2001, c. 1, s. 135.

31 Evliya Çelebi, "... ve Horos İmâm, hâsodada ilm-i hıfzda şerîkimiz ve Tâyezâde Handân ve Ferruhoğlu Assâf Beğ ve Ma'ânoğlu ve Keçeci Süleymân ve Amber Mustafâ mü'ezzinlikte ayakdaşlarımız olup şeb u rûz hammâm-ı hâs cenbinde meşkhâne nâm mahalde sâz u söz ve gûnâ-gûn fasıllar edüp Hüseyin Baykara faslı ederdik" (*Seyahatnâme*, c. 1, s.11); "Hânende Kara Oğlan Âmidî, Yahyâ telâmîzlerinden bî-bedel ve usûl-bend, sihr-i helâ[l] üstâd idi. Bitlîs hânı Abdâl Hân'dan hakîr ile Acem'e, Acem'den Erzurûm'da elli altıda Defterdârzâde Mehemmed Paşa yanında üç sene Hüseyin Baykara fasılları etdik" (c. 1, s. 369); Alay Köşkü önündeki törende sazendelerin geçişi sırasında neler çaldıklarını anlatırken "fasıl" sözcüğünü kullanır: "Netîce-i alay-ı sâzende-i düdükciyân: Bunlar dahi on bir esnâf-ı sâzendedir ve cümle (---) askerdir. Bu cümlesi sâzların bir âheng edüp makâm-ı segâhda ve gayrıda Emîr-i Hac peşrevi ve Hasan Cân peşrevi, gül'izâr peşrevi (---) (---) ve Tatar Hân semâ'îsi fasılların edüp huzûr-ı şehriyârîden bir velvele ve zemzeme-i azîm ile geçerler" (c. 1, s. 374).

32 *Fasıl musıkisi* deyimini Bülent Aksoy kullanır (bkz. Aksoy, *Geçmişin Musıki Mirasına Bakışlar,* s. 17-63, tür. yer.).

33 Evliya Çelebi, *Seyahatnâme,* c. 1, s. 377: "... ve bunlar Çingâne kollarına gâyet hasm olduklarından bir kol Çingâneden ve bir kol Yahûdîden dutup hasmâne bir fasıl Yahûdîler ve bir fasıl Çinganeler ede, garîb ü acîb temâşâlar olur."

34 Bkz. Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği – 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*, İstanbul 2010, s. 230-231, 350-351; Pekin, "İki Itrî İçin Üç Yazı", s. 54.



8- III. Ahmed'in huzurunda fasıl: Hanendebaşı Burnaz Hasan Çelebi (sol yanda en başta elinde defiyle faslı yöneten burnu kemerli, yakası kürklü hanende), ney, kemançe, tanbur ve santur. Vehbî metinde "100 kadar hanende ve sazende ..."diyor. Resimde temsilen gösterilmişler. Nakkaş İbrahim'in resmi. (*Sûrnâme-i Vehbî*, TSMK A3594, y. 106b)

küçük notalarla sayfanın kenarında yer bulmuşlardır. Bu, makam adı belirtilerek "Fasl-ı ..." başlığı altında bölümlendirme geleneği, Osmanlı müzik dünyasında yazılan, elimizdeki en eski güfte mecmuası olan *Hâfız Post Mecmûası*'ndan beri böyledir. Hafız Post'un mecmuasında, eserleri yazılan Ali Ufkî'nin yazdıklarından daha başka besteciler var: Taşçızade Recep, Nane Ahmed Çelebi, Âmâ Kadri Efendi, Küçük İmam, Koca Osman Efendi, Nazîm Çelebi, Abrizî Receb Çelebi, Hafız Post -kendisi- ve Itrî. Bu bestecilerin yapıtları gelenek içinde çeşitli meclislerde çalınıp söylenerek, değişerek ve kimileri de elenerek XX. yüzyılın başına dek geldi. Ali Ufkî Bey'le Hafız Post aşağı yukarı aynı dönemde yaşamış yazarlar. İkisi de yalnızca müzisyenlerin yapıtlarını içeren kitaplar yazdılar, ama kapsadıkları besteciler aynı kişiler değil. Dikkatten kaçmayan bir nokta; Ali Ufkî Bey'in bu yapıtları dışarı kapalı bir yapı olan Enderun'da öğrendiğidir. Hafız Post ise İstanbul'un müzik çevreleri içindeydi ve belli bir müzik halkasını temsil ediyordu.

Kentin sokak, meydan gibi kamusal mekânları zaman zaman müziğin yer aldığı gösterilere sahne olmuştur İstanbul'da. Günde beş kez minarelerden gelen ezan sesleri ve Yedikule, Rumeli ve Anadolu hisarları gibi kentin uçlarında çalınan mehter de İstanbul semalarını kaplayarak kente dördüncü bir boyut eklemişti. Yasaklanmış olduğu için bronz kilise çanlarının sesi yerine, zamanı geldiğinde tahta çanların cılız, yumuşak sesi de kentin belleğindedir. İstanbul'da önceleri Atmeydanı'nda daha sonra Okmeydanı ve Haliç kıyılarında büyük, şenlikli sünnet düğünü eğlenceleri düzenlenmişti. Özenle hazırlanan bu şenliklere yüksek sınıftan davetlilerin yanı sıra İstanbul halkı da katılır, törenleri, eğlenceleri izlerdi. Padişahın halkla karşılaştığı, görünür olduğu vesilelerdi bu sünnet düğünü şenlikleri.

Edirne'den İstanbul'a dönen "saray" halkı, başta III. Ahmed (salt. 1703-1730) olmak üzere Topkapı Sarayı'ndan çıkıp Boğaziçi'nde, Haliç'te hem kendilerinin, hem de yüksek devlet yöneticilerinin yaptırdıkları köşklerde, kasırlarda, yalılarda günlerini geçirmeye başladı. Meydan çeşmelerinin yapılması kentte yeni toplumsal mekânlar yarattı. III. Ahmed, zamanını kış aylarında İstanbul'daki çeşitli köşk ve kasırlarda helva sohbetlerinde, yazın yalıların, köşklerin bahçelerinde kurulan meclislerde şiir ve müzik sohbetlerinde geçirmeye başladı. Saray helvahanesinden çıkmış bir Melamî[35] olan Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'nın (ö. 1730) önemli bir rol oynadığı bu yaşam tarzı, Osmanlı'da yeni bir "entelektüel" hareketi gösterir. Bu yeni hava müziğe de yansımıştır. 1720 yılında Sultan III. Ahmed'in Okmeydanı ve Haliç kıyısındaki Tersane Sarayı (Aynalıkavak Sarayı) önünde on beş gün ve gece süren şenlikte yer alan çeşitli gösteriler arasında müzik en öndeydi ve her zaman müzik çalınmıştı. Osmanlı şenliklerinde başka başka işlevleri olan birkaç tür müzik vardı. Oyuncu kollarının dansla bağlılaşım içindeki müzik, ortaoyunu gibi gösterilerde çalınan müzik, güreş, cambazlık, hokkabazlık gibi oyunlara

35 Lale Devri Melamîleri için bkz. Ekrem Işın, "Melamîlik", *DBİst.A*, V, 384-385.

eşlik eden müzik ve ciddi fasıl müziği. Bu türleri icra eden birkaç tür müzisyen topluluğundan söz edebiliriz. Hokkabazlar, ayı ya da maymun oynatanlar bir def veya dümbelek çalarlar. Çengi kolları ve ortaoyununa eşlik edenler zurna, nakkare, santur, def gibi çalgılardan oluşan topluluklardır. Güreş ve cambazlara mehter çalar. Fasıl müziğini elindeki defiyle (dairesiyle) başhanende yönetir, ney, tanbur, kemançe, miskalden oluşan bir topluluk çalar. 1720 yılı şenliğinin fasıl müziğini düzenlemek üzere Hanendebaşı Burnaz Hasan Çelebi (Enfî Hasan Ağa, Hulûs; 1660-1729) görevlendirildi. Okmeydanı'ndaki şenlikler sırasında sultanın huzurunda "... yüz kadar güzîde hânende ve müntehab [seçilmiş] sâzendeler" Hanendebaşı Burnaz Hasan Çelebi'nin yönetiminde bir iki saat süren fasıllar yaptı.[36] (Resim 8) Bu düğünü anlatan bir surname yazan şair Seyyid Vehbî (ö. 1736), "yeni" eserlerin bestecisi olarak Enfî Hasan Ağa'yı gösteriyor. Düğün gibi vesileler sarayla ilişkili bestecilerin "yeni" yapıtlar bestelemesine yol açmıştır. İsmail Dede Efendi, II. Mahmud'un kızıyla müşir Halil Rıfat Paşa'nın düğünü (1834) için besteler yapmakla görevlendirilmişti.[37] Eski metinlerde sık sık rastladığımız "nev", "yeni" ve "taze" sözcüklerinin müzikte ne anlama geldiğini açıklayabiliyor muyuz?

Fasıldan başka, İstanbul'un eğlence dünyasının vazgeçilmez unsurları olan çengi kolları da gündüzleri Okmeydanı'nı, geceleri sallar üstünde Haliç sularını şenlendirmişti. Bahçıvanoğlu Kolu, Edirne Kolu, Halil Kolu ortaoyunu olsun, taklitler olsun, dans olsun türlü gösterilerle İstanbullulara unutulmaz günler, geceler yaşattılar (Resim 9). Bu çengi kolları profesyonel müzik, dans ve oyun gruplarıdır. Evliya Çelebi'nin adını andığı, kimi "şehir oğlanları"ndan, kimileri Çingeneler, Rumlar, Ermeniler ve Yahudilerden oluşan bu oyuncu kolları şunlardı: Parpul Kolu, Ahmed Kolu, Kapucuoğlu Osman Kolu, Servi Kolu, Baba Nazlı Kolu, Zümürrüd Kolu, Çelebi Kolu, Akide Kolu, Cevahir Kolu, Patakoğlu Kolu, Haşota Kolu, Semmurkaş Kolu.[38] XVI. yüzyıldan başlayarak izini sürebildiğimiz çengi kollarının İstanbul'un eğlence yaşamına katkısı yüzyıllarca sürdü.[39] Bu çengi kolları parayla çalışan profesyonel topluluklardı. Sultan düğününde, fetih kutlamasında, ferman günlerinde, zürefa düğününde çalıp dans eden, oyunlar oynayan bu çalgıcı, dansçı, güldürücü, taklitçi maskara iki yüz üç yüz şehir oğlanından oluşan topluluklar, XVII. yüzyılda her gece bir kese kuruş kazanırlardı. Öyle üstatlar vardı ki gece, sabaha dek oynayıp defle 1.000 kuruş parsa toplarlardı. Bunları gördüğü gibi anlatmaya kalksa koca bir divan olur diyor Evliya: "Eğer bunları dahi manzûrumuz olduğu mertebe vasf etsek sitâyişnâme-i mutrıbân nâmında bir dîvân olur."[40] II. Mahmud'un kızı Saliha Sultan'la Kaptanıderya ve Tophane Müşiri Halil Rıfat Paşa'nın 1834 yılında yapılan düğününde "rakkaslar çıkıp kol oyunları ve dürlü dürlü mudhikâtı mucib lûblar" göstermişler,[41] 1847'de Sultan Abdülmecid'in şehzadeleri Mehmed Murad (V. Murad) ile Abdülhamid'in (II. Abdülhamid) sünnet düğününde Zuhurî Kolu gösteriler yapmıştı.[42] Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey'in gözlemleri Çingene oyuncu kollarının İstanbul eğlencelerinde Sultan Abdülaziz döneminde de toplumun her kesiminde ne denli vazgeçilmez topluluklar olduğunu gösteriyor:

Bunların eğlence cihetine meyil ve inhimakları ve bulundukları meclisin şevk ve şetaretine hizmetleri kabil-i inkâr değildir. Hamza'nın lâvtası devr-i Abdülazîz Hânî'de saraya alınan Emin Ağanın kemanı, mahdumu Ahmet Bey, İsmet ve Mustafa Ağaların sedası ve elyevm berhayat bulunan Memduh ve İhsan ve Bülbül Salih Efendilerin kemandaki maharetleri umumun mazhâr-ı takdîri olmaktadır. Elhâsıl o zamanlar İstanbul'un en ücra semtlerinde kâin hanelerde bile oynak şarkılar, kanun, ut ve santur sesleri işitilirdi.[43]

Tanbur

Müziğin karakterini belirleyen ögelerden biri de tını, sadâdır. Osmanlı müziğinin ana karakteri insan sesine dayalıdır dense yanlış olmaz; erkekler ayrı, kadınlar ayrı; yanı sıra çalgılar da kaçınılmaz olarak sadâyı belirleyen aletlerdir. XVII. yüzyılın ortalarına varıncaya dek fasıl ve eğlence müziğinde Osmanlı'yla İstanbul'a

36 Vehbî, *Sûrnâme: Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı*, haz. Mertol Tulum, İstanbul 2007, s. 32, 226, 470, 566.

37 Bu düğün için Dede Efendi Buselik Faslı'nın kâr, murabba ve yürük semailerini bestelemiş, faslın diğer parçalarını Dede'nin öğrencisi Dellalzade İsmail Efendi tamamlamıştı. Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân: Hoca Zekâî Dede Efendi, Hoca Abdülkadir Merâgî, Dede Efendi*, yay. haz. Nuri Akbayar, İstanbul: Pan yayıncılık, 2000, s. 164: "... Dede bu sûr-ı hümâyun esnâsında sarayda okunmak üzere bazı parçalar bestelemeye memur oldu."

38 Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, c. 1, s. 348-349.

39 Oyuncu kollarıyla ilgili olarak bkz. Ersu Pekin, "Müzik Bir Çingene Sanatıdır; Ama...," *Metin And'a Armağan*, haz. M. Sabri Koz, İstanbul 2007, tür. yer.

40 Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, c. 1, s. 375.

41 Hatice Aynur (haz.), *The Wedding Ceremony of Saliha Sultan: 1834,* Harvard 1995, s. 82.

42 Tahsin, *Surnâme*, İÜ Ktp., TY, nr. 6123, vr. 5b.

43 Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, haz. Ali Şükrü Çoruk, İstanbul 2001, s. 175.



9- Bahçıvanoğlu Kolu'nun Haliç'te Aynalıkavak Sarayı önünde sultan ve şehzadelerinin huzurunda, sal üzerinde ortaoyunu gösterisi (Levnî'nin resmi, *Sûrnâme-i Vehbî*, TSMK, A. 3593, vr. 90a)

gelen ve eski İran müzik kültürüyle ilişkilendirilebilecek çalgılar egemendi: ney, miskal, kemançe, ud, şehrûd (Resim 10), şeşhâne, kopuz, tanbur(a), kanun, santur, çeng vb.[44]

Çeng, XV. yüzyıl yazarı Ahmedoğlu Şükrullah'ın deyişiyle, "eksik sazlar"dandır; miskal de öyle. Yani çalarken geçki yapamazsınız; durup gerekli telleri yeniden akort etmeniz gerekir veya miskalde içine balmumu atarak boruların boyunu değiştirmelisiniz. Bu çalgılar zamanla ortadan kalktı. Başka eksik sazlardan olan santur da giderek kullanılmaz oldu, kanun da. Kanun, icra sırasında tellerin akordunu değiştirmeye olanak verecek mandalların eklenmesiyle ancak XIX. yüzyılda yeniden kendine bir yer edinebildi. Müziğin makamsal içeriğindeki değişmeler, bir yapıt içinde

44 XVI. yüzyılın sonlarındaki müzik ve çalgılarla ilgili zengin görsel malzeme de içeren bir kaynak, 1582 yılında Atmeydanı'ndaki büyük sünnet düğününü betimleyen İntizâmî adlı bir şairin yazdığı ve Nakkaş Osman'ın yönetimindeki saray nakkaşhanesinde resimlenmiş *Surnâme-i Hümâyûn*'dur (TSMK, H. 1344). Bu konuda bir çalışma için bkz. Ersu Pekin, "Surname'nin Müziği: 16. Yüzyılda İstanbul'da Çalgılar", *Dipnot*, 2003, sy. 1, s. 52-90.



10- XVI. yüzyılın sonlarında Şahrud (İntizâmî, *Sûrnâme-i Hümâyun*, TSMK, H. 1344, vr. 18b'den ayrıntı). Tamamen ortadan kalkmıştır

başka makamlara geçme gereksinimi doğurmuş olmalı ki bu "eksik sazlar" da giderek saz takımı içindeki yerlerini terk etmişlerdir. XVIII. yüzyılda yuvarlak gövdeli, uzun saplı kemançe (rebab da denir) yerini Balkanlar'dan ve Ege adalarından gelmiş olan armut biçiminde gövdeli ve kısa saplı üç telli kemençeye bıraktı; hâlâ kemençe denilince anlaşılan çalgı budur. Aynı zamanda Avrupa'dan gelerek saz takımı içinde seçkin yerini almaya başlayan keman, *viole d'amour*du ve Türkçede isabetle *sine kemanı* adı verildi. Kitabını XVIII. yüzyılın ortasında kaleme alan Fonton, bu sazı Doğu'ya getiren kişinin Rum Yorgi olduğunu, bu frenk kemanına meyhane ve tavernalar dışında itibar edilmediğini yazmıştır. Oysa 1779 yılında İstanbul'daki İngiliz elçiliğinde verilen bir konserde bu Frenk kemanının da icra edildiğini görüyoruz. 22 Şubat 1779'da İstanbul'da, İngiliz Sarayı'ndaki "Türk konseri"nin minyatür biçimindeki resmi XVIII. yüzyılın sonlarına doğru kentteki profesyonel bir müzik topluluğu hakkında bilgi veriyor: on iki kişiden oluşan topluluğun yarısı gayrimüslim. Üç neyzenin ikisi Mevlevî, biri gayrimüslim. Hanendeler Türk (!); miskal ve santur hâlâ kullanılmakta. İki tanburînin biri gayrimüslim, biri Türk. Eski kemançenin yanında -herhâlde (?)- sine kemanı da aynı topluluk içinde çalınmakta.

Osmanlı müziğinin "klasikleşme" yolunun başlangıcının ve bu yolda yürümenin simgesi tanburdur dersek abartmış olmayız. Diğer çalgılar zaman içinde ortadan kalkmış, kimi yeni çalgılar topluluğa katılmış olmasına karşın, tanbur müziğin değişmesine koşut olarak istikrarlı bir biçimde gelişimini sürdürmüş, bugüne kadar gelmiştir. XVII. yüzyılın ortalarında İstanbul'a özgün bir sadâ, buna bağlı olarak özgün bir çalgı anlayışı gelişmeye başladı. Bizans döneminde İstanbul'da çalınan uzun saplı çalgının adı panduraydı (*pandoûra*). Filolojik ve organolojik açıklamalar getirdiği makalesinde Farmer, tanbur sözcüğünün Arapçaya Yunancadan geçtiğini ileri sürer; Yunancaya da Sümerceden geçmiştir.[45] Hem müzik kuram kitaplarında, hem de müzik dışı metinlerde adı sık sık geçen tanbur, tanbura bu kentte bir değişim, gelişim gösterdi bu süreçte: gövdesi büyüdü, derinleşti, tel sayısı arttı, olasılıkla eşik yükseldi, olasılıkla çırpma bir çalgı iken sert mızrapla çalınan bir çalgı hâline dönüştü. Görsel belgeler XVI. yüzyılın sonlarında şeşhanenin uzun sert bir mızrapla çalındığını kanıtlamaktadır.[46] En eski uygarlıklarda, Asya'da ve Anadolu'da da parmakla veya kuş kanadıyla ya da ağaç kabuğundan bir tezeneyle çalınan uzun saplı çalgının, tanburanın geçirdiği bu değişim İstanbul'da gerçekleşti.

Önceki kuram yazarları, kuramı anlatırken udun sapındaki perdelerin resimlerini kullanmışlardı. İlk kez Kantemiroğlu, örnek çalgı olarak udu değil, tanburu öne çıkartmıştır. İyi bir müzik eğitimi almış olan Kantemiroğlu, İstanbul'da Osmanlı fasıl müziğiyle karşılaşmış ve Kemanî Ahmed ve Tanburî Angeli'den on beş yıl boyunca ders görmüştü. Kantemiroğlu, hem kuramı anlatırken, hem de tanburu vurgularken İstanbullu bir müzik bilgisini yansıtıyordu. O zamana

45 Farmer, *Studies in Oriental Music*, s. 302, 542; Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century,* London 1929, s. 7. İslam ve Osmanlı kaynaklarını inceleyerek tanbur hakkında etraflı bir bölüm yazan Walter Feldman, pandurdan hiç söz etmez (bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court*, Berlin 1996, s. 142-153).

46 Pekin, "Surname'nin Müziği", s. 75.



11- 1720 şenliğinde hanendebaşı Burnaz Hasan Çelebi (Enfî Hasan Ağa) yönetimindeki mutrib heyeti: Mıskâl ve kemançe yerini korumakta, tanburun gövdesi büyümüş (Nakkaş İbrahim'in resmi, *Sûrnâme-i Vehbî,* TSMK, A. 3594, vr. 80a'dan ayrıntı)



12- I. Mahmud döneminin ünlü müzisyeni ve kuram yazarı Hızır Ağa'nın *Tefhîm-i makâmât*'ta resmini verdiği Tanburî Eyüp. Geniş ve derin tekneli, dört çift sekiz telli, yüksek eşikli, uzun saplı, sert mızrapla çalınan tanbur bugünkü tanburlara iyice yakın; göğsünün tahtası, işlemelerinden anlaşıldığına göre, henüz oldukça kalın (Hızır Ağa, *Tefhîm-i makâmât*, vr. 21a).

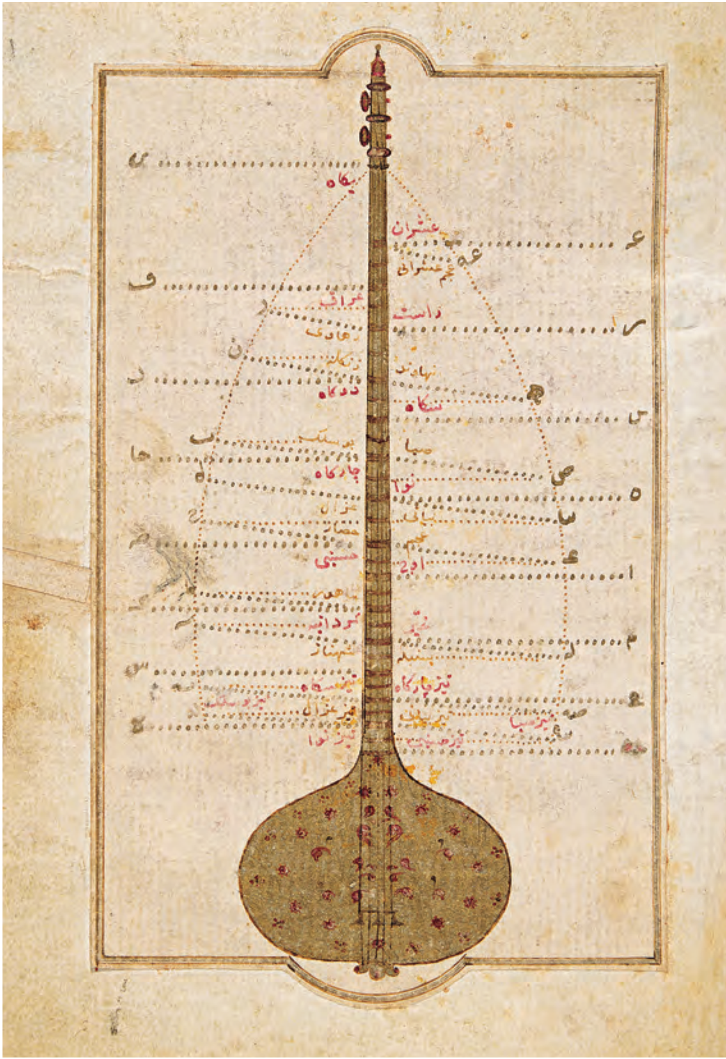
dek görülen ve bilinen çalgıların en gelişmişi tanburdu, Kantemiroğlu'na göre; insanın çıkartabileceği seslerin tümünü kusursuz olarak üretebilirdi.[47] Tanburdaki bu gelişim, benzer işlevdeki ud, kopuz, şeşhâne gibi çalgıları gözden düşürmüş, ikinci plana atmış görünmektedir. Kantemiroğlu sistemdeki perdeleri açıklamak için edvarına bir tanbur resmi koyar (Resim 13). Aynı dönemde bu fikri paylaşmayanlar da vardı. Nâyî Osman Dede, Abdülkadir Meragî'yi kaynak gösterip sistemin perdelerini ud üzerinde anlatan eski uygulamayı savunmaktaydı.[48] Kantemiroğlu edvarını istinsah eden Kevserî Mustafa Efendi bu yeni yaklaşımı benimseyip kitabına aktaran[49] sanırım ilk müzisyendi. Daha sonraları pek çok kez çoğaltılmıştır.

XVII. yüzyıldaki Angeli'yle izini sürmeye başladığımız tanburun XVIII. yüzyılın başlarında çalgı takımının gözde sazı olduğunu, Sultan III. Ahmed'in şehzadeleri için düzenlediği Okmeydanı ve Haliç'te meydan bulan sünnet düğünündeki etkin varlığı kanıtlar (Resim 11). Sultan I. Mahmud'un musahiplerinden Kemanî Hızır Ağa'nın *Tefhîmü'l-makâmât fî tevlîdi'n-nagamât* adlı kitabının Topkapı Sarayı nüshasındaki ilk resim bir tanburîyi gösterir. Portrenin yanındaki beyitten anlaşıldığına göre Eyüp'te oturan tanburînin adı da Eyüb'dür (Resim 12). Tanburunun göğüs tahtasının henüz incelmediği kenarlardaki süslemelerden anlaşılır. Yuvarlak gövdesi büyümüş, eşik yükselmiştir. Aşağıdan yukarıya doğru neva, dügâh ve çargâh perdelerine akort edilen ikişerden sekiz teli olduğu da resmin üzerine yazılmıştır. XVIII. yüzyılın ortalarında yazan Fonton'un resmini ve tanımını verdiği tanbur da sekiz tellidir. Fonton'un "Tekne sedef, fildişi ya da gümüş kakmalı olabilir." demesinden göğüs tahtasının Hızır Ağa'daki gibi kalın tahtadan olduğunu anlıyoruz. Bu çalgının akordu önceki tanburdan biraz farklıdır. Bu dönemde İstanbul'da karşılaştığı müziği yazan rahip Giambattista Toderini'nin kitabındaki acemice çizilmiş tanburun da

47 Kantemiroğlu, *Kitabu 'İlmi'l-Mûsîkî,* c. 1, s. 3: "Bizim bildiğimiz yâhûd gördüğümüz sâzlardan cümlesinden kâmil ve temâm tanbûr didikleri sâzdır, öyle ki ben-i âdemin nefesinden zuhûr iden sadâ ve nağmeyi bi't-temâm ve bilâ kusur icrâ eder".

48 Nâyî Osmân Dede, *Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsıkî,* beyit nr. 238: *Zânki Hâce kerd der-edvâr-ı hod / Resm-i yeksâzî ki nâmeş sâz-ı 'ûd* (Hoca kendi edvarında adı ud olan bir sazın resmini yaptı).

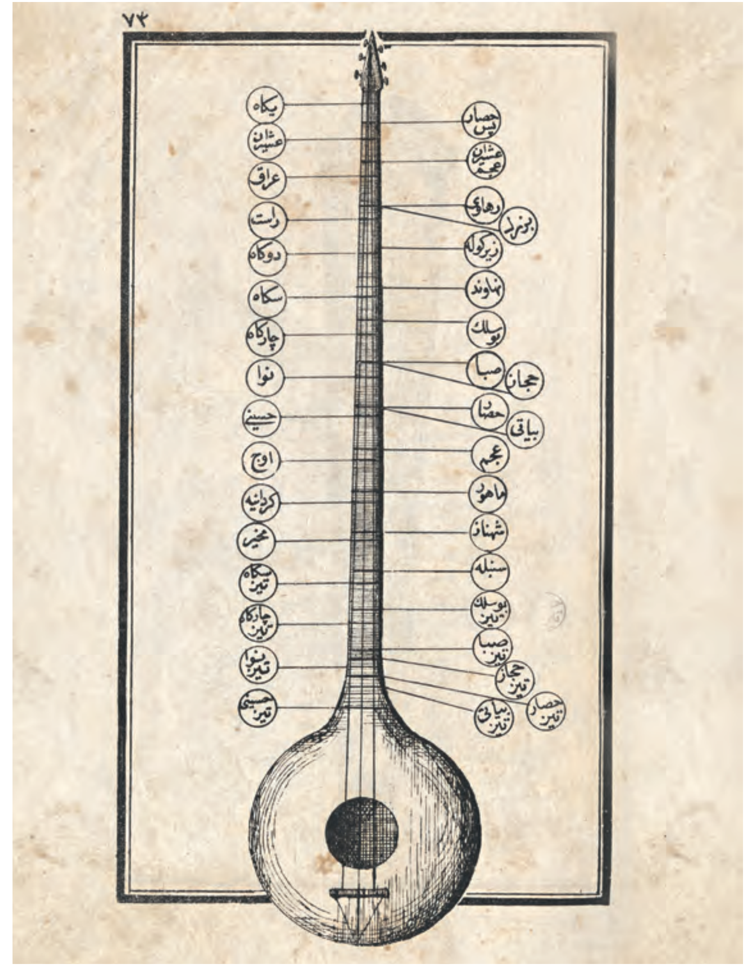
49 *Kevserî Mecmuası* adıyla anılan bu kitap Rauf Yekta Bey'in kitaplığındaydı. Ölümünün ardından çocuklarına geçti. Hâlen Yektay ailesinin elinde korunmaktadır.



13- Kantemiroğlu'nun kitabında resmini verdiği tanbur. Bu beş telli çalgı, hocası Angeli'nin de kullanmış olduğu tanbur olmalı (Kantemiroğlu, *Kitâbu 'İlmü'l-Mûsikî,* vr. 131)

sekiz telli olduğunu görüyoruz. XVIII. yüzyılın başlarında surnamenin resimlerinde henüz beş ve altı telli olarak görülen tanburun tel sayısının bu yüzyıl içinde sekize çıktığına kuşku yok. Yüzyılın sonuna, III. Selim dönemine gelindiğinde sultanın hocası Tanburî İsak (Ortaköylü Fresko Romano), tanburî kuyumcu Oskiyam, II. Mahmud'un sarayındaki musahiplerden Numan Ağa, Keçi Arif Ağa ve Zeki Mehmed Ağa, daha sonraları Tanburî Ali Efendi ve Tanburî Cemil Bey. Günümüz genç tanburîleri, Cemil Bey üzerinde üstat Necdet Yaşar'ın bitmek tükenmek bilmez üslup araştırmaları sonucu Cemil üslubunu "okullaştırması"yla yetiştiler. Kantemiroğlu'yla başlayan tanburun gelişim serüveni *Hâşim Bey Mecmuası*'yla ilk kez basılı bir kitapta yerini bulmuştur.[50] (Resim 13-14)Bugün tanburun Osmanlı'dan gelen müziği simgeleyen çalgı olduğundan kimsenin kuşkusu yok.

50 Hâşim Bey, *Mecmua,* İstanbul 1285, s. 73.



14- Haşim Bey'in yayınladığı tanbur (Hâşim Bey, *Mecmû'a-i Kârhâ ve Nakşhâ ve Şarkiyyât,* [İstanbul] 1280, s. 73)

Dede Efendi

III. Selim[51] (Resim 15) zamanına (1761-1808), Kantemiroğlu'nun ifadesiyle "... terkîbâta nihâyet yokdur..." kavramınca (*Edvâr*, 47) gerek kendisi, gerekse

51 Sultan III. Selim iyi bir besteci olmasının yanı sıra müziği destekleyen, müzisyenleri koruyan bir padişahtı. Padişah olmadan önce şiir, hat ve müzik öğrenmişti. Tarihçi Atâ, III. Selim'in müzisyenliği hakkında "Hilâfet-i 'uzmâ kendülerine teveccüh itmezden mukaddem hâl ve zamânı müsâ'id buldukça tahsîl-i şi'r ü inşâ ve hatt-ı ta'lîk ile tevaggul ve hemân İrân'daki meşhûr üstâd Hâce'yi sebkat idercesine fenn-i mûsikîyi ta'allüm buyurdukdan başka zâde-i tab'-ı hümâyûnları olmak üzere sûz-i dilârâ faslında iki beste ve iki semâ'î ve râst-ı cedîdde bir beste ve pesendîdede bir beste ve bir semâ'î ve büzürgdeki bestelerinin ve mâhûrda ve 'arazbârda ve şehnâzda ve muhayyer sünbüle ile şehnâz bûselik ve tâhir dede ve bûselikde ve hüzzâm faslında ve şevk-i tarab ve şevf-efzâda üstâdâne şarkılarının letâfet-i negamât u şu'abâtı Fethiyye ve Agânî-i Kebîr mü'ellifleriyle hakîm Fîsâgoras ve Hâce Nasıru'd-dîn ve Safiyyü'd-dîn 'Abdü'l-mü'min ve Nâsıru'd-dîn Fârâbî ve Kemâlü'd-dîn Tûsî ve Şeyh Şihâbü'd-dîn ve Şeyh Ebû 'Alî Sînâ ve Celâlü'd-dîn Harezmî, 'Aliyyü'd-devle ve'd-dîn ve 'Alî Şâh 'Abdü'l-azîz-i Kirmânî, Şems-i Isfahânî, Celâlü'd-dîn Şebüsterî, Muhammed Lâlâ-yı Mısrî, Hâce 'Abdü'l-kâdir Merâgî ve Receb Çelebi, Tanbûrî Mehmed Çelebi, Nâyzen 'Ali Hâce gibi üstâdân-ı 'ilm-i mûsikîye fâ'ik olarak ..." diyerek en başta İsmail Dede Efendi olmak üzere dönemin sarayla ilişkili bütün müzisyenlerini sayıp sultanın müzikteki maharetini bu kişilerin kendi ağızlarından işittiğini yazıyor (Tayyârzâde Atâ, *Osmanlı Saray Tarihi,* c. III, s. 109).



15- Şehzade Selim 12 yaşında. Müzik çalışmalarına bu yaşta başlamış mıydı? Rafael'in yağlıboya resmi (1773. TSM Resim Koleksiyonu, 17/117)

çağındaki diğer besteciler tarafından çok sayıda terkibin ortaya atıldığı bir dönem oldu. Yalnızca kendisi on beşten çok terkip yapmıştı. III. Selim'e büyük hayranlık duyan Nâsır Abdülbâkî Dede (ö. 1821), kendisinin belirttiğine göre beş kadar terkip ve bir yeni usul meydana getirmişti; 125 yeni terkibin adını verir kitabında. *Tedkîk u Tahkîk* adlı risalesinin zeylinde sultanın kitabı inceledikten sonra, biraz daha yeni terkipler yazılıp kitaba eklenmesini buyurduğunu belirtir Nâsır Dede. Terkiplere makam denilmeye başlanması Kantemiroğlu'na dek geriye gider. XVII. yüzyılın sonlarında kimi terkipler rağbet görerek çokça kullanıldığı için bazı önde gelen müzisyenler, terkiplere makam demeye başladılar.[52] Giderek eski müzik terminolojisi ve bununla birlikte bu terminolojinin içeriği değişmeye başladı. III. Selim'in kendi terkibi olan sûz-i dilârâ makamında bestelediği Mevlevî ayinini Abdülbâkî Nâsır Dede'nin icat ettiği harflerden oluşan bir notayla risalesine yazmıştı. Bu arayışlar, müziğin yenilenmesine gereksinim duyulduğu konusunda bizi ikna etmiş durumdadır. III. Selim ve çevresinin eski müziğin ifade unsurlarını, makamları, belki de icra üslubunu yeterli bulmadıkları anlaşılıyor. Müziğin notayla yazılması gerektiği konusunda bazı fikirlerin olduğunu Nâsır Abdülbâkî Dede'nin girişiminden çıkarmak mümkün, ama bu nota pek verimli olmadı. XVIII. yüzyılın başlarında Kantemiroğlu'nun 355 çalgı yapıtının notasını yazdığı sıralarda Galata Mevlevîhanesi postnişini Kutbünnâyî Osman Dede de harflerden oluşan bir sistemle müzik yapıtlarını kâğıt üzerine yazdı.[53] Her iki yazı da İstanbullu müzisyenler arasında kullanım alanı bulmadı. XVII. yüzyılın başlarında Ali Ufkî Bey (Albertus Bobovius), öğrendiği küçüklü büyüklü 526 yapıtı porteli Batı notasıyla yazmıştı. Ama bu girişim tamamen kendi kullanımına yönelikti ve Enderun'da ilişkide olduğu birkaç kişi dışında yazdıklarını gören de olmamıştı zaten. Bunlara karşılık Hamparsum Limoncuyan'ın (ö. 1839) Ermeni alfabesine dayanarak yazdığı *khaz* sistemine bağlı nota, müzisyenlerce benimsenip "Hamparsum Notası" adıyla uzun zaman kullanıldı.

III. Selim dönemi için "Osmanlı müziğinin 'klasikleşme' yolunun sonudur" denebilir. Burada artık eski müzik tarzının uygulandığından söz edilemez. XVII. yüzyıl müziğinin "İstanbullulaşma" yolundaki ilerlemeleri XVIII. yüzyılda geri dönülmez noktaya gelmiş, yerleşmiş ve yenilenme gereksinimi bile duymuştur. Tarihçi Atâ Bey, III. Selim zamanının yetenekli müzisyenlerini sayıyor: Şehlevendim Hafız Abdullah Ağa, Kırımî Tatar Hafız Ahmed Kâmil Efendi, Cennet Filizi Abdülkerim Efendi, Müezzinbaşı Şakir Efendi (Ağa), Kemanî Mustafa Ağa, Kemanî Ali Ağa, Suyolcuzade Salih Efendi, Kilârî Salih Efendi, musahiplerden Numan, Sadık, Tiryakî Said, Fısdık Said Ağalar ile Sadullah Efendi, Dellalzade İsmail Ağa, Muhyiddîn Ağa, Çilingirzade Ahmed Ağa, Hüsnî Ağa, İbrahim Efendi, Hasan Ağa, Şevki Efendi, Hafız Abdurrahman Ağa, Tanburî Keçi Arif Ağa, Necib Ağa,

52 Kantemiroğlu, *Kitabu 'İlmi'l-Mûsîkî,* c. 1, s. 43: "Âgâh ol ki ba'zı terkibâtın ziyâdece meydânı olmağla makâm nâmı ile tesmiye olunmak mu'tad olundı ve ba'zı ehl-i mûsikâr dahi ol makûle terkibâta makâm nâmını virmek câ'iz görmişler"; Kantemiroğlu, *Kitabu 'İlmi'l-Mûsîkî,* s. 101: "... birkaç terâkib sâ'irlerinden ziyâdece meydânlu bulunmağla galat-ı meşhûriyye üzre makâm nâmı ile ehl-i mûsîkâr mâbeyninde tesmiye olurlar ve ba'zı terâkibin üzerinde hᵛânendelerin tecâvüzlügi sebebi ile beste ve nakş tasnîf olunmış deyü, terkibe makâm ismini 'atâ kılmışlar ...".

53 Nâyî Osman Dede'nin bu kitabı Rauf Yekta Bey'den çocuklarına kalmış, hâlâ ailenin elinde korunmaktadır.

ÇALGILI KAHVELER VE DİĞER MUSİKİ MEKÂNLARI

İNCİLÂ BERTUĞ*

Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde kahvehanelerin yaygınlaşmasıyla toplumun bu ortak alanında musiki de kendine yer buldu.

Zamanla, değişik meslek guruplarına ve ilgi alanlarına bağlı olarak çeşitlenmeler gösteren kahvehanelerden semai kahvehaneleri, 1826'dan sonra İstanbul'da gözükmeye başlamış, özellikle ramazan aylarında yaptığı programlarla öne çıkmış, mekânları özel olarak tasarlanmıştı. "Çalgılı kahvehaneler" de denen bu mekânlarda Tanzimat'ın ilanından sonra programlı bir anlayış başlamış, yapılan müzikler daha önce âşık tarzında iken (semai, koşma, divan ve mani) II. Abdülhamid (1876-1909) dönemiyle birlikte alafranga müzikler de duyulmaya başlanmıştı. Bu kahvehanelerin çoğunluğu Laleli'de ve şehrin eğlence merkezi de sayılan Şehzadebaşı'nda toplanmıştı.

Meşrutiyet'in ilanı (1908) ile çok sayıda yayın yapılmaya başlandı. Bu yayınların halka ulaşması için İstanbul hayatına giren kıraathanelerin kahvehanelerden farkı gazete, dergi gibi süreli yayınları bulundurmalarıydı. Ayrıca kıraathaneler, semai kahvehaneleri gibi ama onlardan daha geniş, daha programlı ve daha çeşitli sahne sanatlarının ve musiki fasıllarının icra edildiği yerlerdi.

Kıraathaneler daha ziyade Sultanahmet'ten Aksaray'a giden anayolun üzerinde yoğunlaşmış, tıpkı kahvehaneler gibi müşterisinin sosyokültürel kimliği doğrultusunda şekillenmişlerdi. Mesela Beyazıt'ta 1857'de açılan Sarafim Kıraathanesi edebiyatçıların, bürokratların uğrak yeriydi. Beyazıt-Şehzadebaşı arasındaki kıraathanelerin bir kısmı özellikle ramazan aylarında musiki fasıllarıyla meşhurdu. Vezneciler'de Şems, Divanyolu'nda Arif'in Kıraathanesi, Beyazıt'ta Merkez Kıraathanesi İstanbul'un âdeta konser mekânlarıydı. Bu kıraathanelerde Kemanî Tatyos (ö. 1913), Kemençeci Vasilaki (ö. 1907) gibi müzisyenlerin yönettiği fasıl gruplarına "incesaz takımları" denirdi. Kanunî Şemsi (ö. 1921?), Lavtacı Ovrik (ö. 1936), Tanburî Ovakim, Hanende Karakaş gibi devrin çok meşhur ve değerli sanatkârları bu fasıllarda çalar ve okurlardı.



1- Kahvehanede müzik icrası (Allom)

Fevziye Kıraathanesi, Fevziye Caddesi ile Şehzadebaşı Caddesi'nin kesiştiği köşede Şehzadebaşı Sebili'nin karşısındaydı. En parlak dönemini 1885-1900 yılları arasında yaşadı. Ramazanda her gece, diğer aylarda ise cuma ve pazar günleri karagöz, meddah, kukla ve tiyatro gösterileri ile musiki fasılları olurdu. Ramazanda fasıllar dört saat sürer, program yalnız iki makamda düzenlenirdi. Fasıl sırasında çıt çıkmaz hatta garsonlar gürültü olmasın diye altı keçeli ayakkabı giyerlerdi. Dinleyicileri arasında Zekâî Dede (ö. 1897), Tanburî Cemil Bey (ö. 1916), Lemi Atlı (ö. 1945), Şekerci Cemil Bey (ö. 1928) ve Udî Nevres Bey (ö. 1937) gibi devrin çok değerli müzisyenleri de vardı. Fevziye Kıraathanesi varlığını I. Dünya Savaşı'na kadar sürdürdü.

* (E.) Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu



16- Dede Efendi (Rauf Yekta Bey'in *Esâtîz-i Elhân*'ın "Dede Efendi" cüzünde yayımladığı resim)

Şair İbrahim Rasih Ağa, Sami İzzet Efendi, İzzet Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Şehlevendimzade Rifat Bey, Seyyid Mehmed Ağazade Haşim Bey ve Kadıasker (Kazasker) Mustafa İzzet Efendi, musâhib-i şehriyârî Kemanî Hızır Ağa, Âmâ Corci, Tanburî Ortaköylü İsak.[54]

Ünlü İsmail Dede Efendi (ö. 1846) (Resim 16) ile neyzenbaşı Çalılı, saray meşkhanesinde bulunmaya izni olan müzisyenlerdi. İsmail Dede Efendi (Resim 16), III. Selim'in belki de en önemli "keşfi"ydi. Köçekçe, tavşanca, şarkı gibi formlardaki yapıtların yanı sıra kârlar, murabba besteler, nakış semailer, Mevlevî ayinleri, duraklar besteleyen Dede Efendi, hem III. Selim'in hem de II. Mahmud'un (1808-1839) çevresinde, meclislerinde uzun zaman yer aldı, "musahib-i şehriyârî" oldu (1812),[55] III. Selim'in sarayında -yüksek bir saray görevi olan- müezzinbaşılığa getirildi.

Müzik yeteneği, çalışma gücü ve azmiyle Dede Efendi, İstanbul'da yaşama ve gelişme ortamı bulmuş olan Osmanlı müziğinin XIX. yüzyılın ilk yarısında yeniden biçimlenmesinde birinci derece rol oynadı. Rauf Yekta Bey, İsmail Dede'nin Osmanlı müziğinin ikinci kurucusu olduğu kanaatindedir.[56] XVII. yüzyılın başlarında kendi özelliklerini yaratmaya başlayan müzik, sözel gelenekle insandan insana aktarılarak Dede Efendi dönemine dek taşındı. Müziği aktaranlar -yukarıda değinildiği gibi- müzisyenlerdi tabii.[57] Her yapıtın yeniden icrasında dönemin zevki ve icracının tercihleri yönünde sayısı saptanamayacak ölçüde değişimlerin biriktiği dönem, Dede Efendi gibi bir müzik zekâsının yaşadığı zaman olmuştur. Şöyle de söyleyebiliriz: Bu dönemden sonra fasıl müziği alanında yüksek düzeyde yapıt üretiminin giderek azaldığı ve sonunda tükenme noktasına geldiği bir süreç başlar. Dede Efendi, geçmiş birikimin toplanma döneminin sonundaki ve bu tükenme sürecinin başlangıcındaki müziğin simge adıdır. XX. yüzyılın başında taş plaklardan dinlediğimiz icraların üslubu XIX. yüzyılın ilk yarısında çözümlenerek yeniden bir araya getirilmiş bu birikimin sonucudur.[58] Yalnızca seslendirildiğinde tanıyıp anlayabildiğimiz, ancak bununla duygulanabildiğimiz ve ancak bununla inceleyebildiğimiz Osmanlı müziğinin geçmişi hakkında bize fikir veren bütün birikimi yorumlayıp (!) kendi anlayışını da ekleyerek tekrar ifade eden Dede Efendi'nin simgelediği müziktir. Dede Efendi'nin müziği "yeni"yi tanımlayan içeriğe sahiptir. Rauf Yekta Bey'in bakış açısı, İstanbul müzik birikiminin yarattığı "kül"ün bir çözümlemesi:

54 Tayyârzâde Atâ, *Osmanlı Saray Tarihi,* c. 1, s. 239; c. 3, s. 38.

55 Hızır İlyas, *Osmanlı Sarayında Gündelik Hayat: Letâif-i Vakâyi'-i Enderûniyye*, haz. Ali Şükrü Çoruk, İstanbul 2011, s. 3: "Ziyâdesiyle makama âşina ve bu cihetle dîdeleri rûşenâ olan Derviş İsmail Efendi ile erbâb-ı hevâ-yı bî-nevâdan Hânende Ârif Ağa'nın mûsikide mahâretleri ve sadâlarının nazîri nâdir olduğundan [...] fi'l-hâl ol iki Farâbî-i zamânın musâhiblik unvânı ile mâye-i şevk-âver-i sürûr-ı nühüftleri [...] akrânlarına tefevvuk ettirildi."

56 "... o asrın Fârâbîsi, tabir-i diğerle menbâ-yı musıkimizin bihakkın bâni-i sânisi olup Dede Efendi namıyla iştihar eden ..." (Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân,* Hoca Zekâî Dede Efendi, s. 14).

57 Kantemiroğlu'nun tanımladığı müzik, herhâlde XVII. yüzyılın ortalarından beri İstanbul'da uygulanan müzikti. XVII. yüzyıldan XIX. yüzyılın ortalarına müziği taşıyan müzik çevreleri ve bu müziğin bugün tanıdığımız biçiminin oluşmasını izleyebilmemizle ilgili şu tür bir besteci-icracı-müzikolog (?) dizisi denemesinin müziğin aktarılması ve yazılması süreci konusunda fikir edinmemize yardımı olabilir. Itrî, Hafız Post ile çevresi ve Galata Mevlevîhanesi şeyhi Nâyî Osman Dede XVII. yüzyılın ikinci yarısıyla XVIII. yüzyıl başlarının önde gelen müzisyenleriydi. Daha sonra Osman Dede'nin torunu Sâide Hanım'ın oğlu Yenikapı Mevlevîhanesi şeyhi Alî Nutkî Dede, Derviş İsmail'in (Dede Efendi) hocası oldu. Dede'nin öğrencilerinden Zekâi Dede Efendi Rauf Yekta Bey'in de hocası olmuş, Rauf Yekta, yakın arkadaşı ve Zekâî Dede'nin oğlu Hafız Ahmed (Irsoy) Bey'le belleklerindeki müziği Darülelhan için notaya almışlardı.

58 Pekin, "İki Itrî İçin Üç Yazı", s. 64-65.

Vezneciler'de İstanbul'un ilk apartmanı olan Letafet Apartmanı yapıldıktan sonra alt katında Darüttalim Kıraathanesi açıldı. 1916 yılında Fahri Kopuz, Darüttalim-i Musiki Heyeti'nin başına gelince bu kıraathane çok beğenilen fasılların mekânı oldu.

Bu heyette Hanende Arap Cemal (ö. 1938), Neyzen İhsan Aziz (ö. 1935), Kemanî Cevdet (Çağla) (ö. 1988) gibi müzisyenler vardı. Darüttalim-i Musiki Heyeti, ramazanda 30 gün 30 ayrı fasıl icra eder, hangi fasıl çalınacağı önceden kıraathanenin kapısına asılırdı. Dinleyicileri arasında Ahmed Rasim (ö. 1932), Ahmet Hamdi Tanpınar (ö. 1962), özellikle de en sık gelen Muhlis Sabahattin de (ö. 1947) vardı.

Kışları bu mekânlarda çalan "incesaz takımları" yazın da İstanbul'un çeşitli mesire yerlerinde görünürdü. Bunlardan en meşhurları Çırpıcı Çayırı, Kuşdili Çayırı, Göksu, Küçüksu gibi mesire yerleri idi.

Tanzimat'ın ilanından (1839) ve özellikle de 1870'teki Beyoğlu yangınından sonra tiyatrolar, sinemalar, lokanta ve meyhaneler, bir de "alafranga meyhane" de denilen gazinolar açıldı; bu mekânlar çeşitli ve hatta yeni müzik türlerinin işitildiği mekânlar oldu.

Şehzadebaşı'nda olduğu gibi Beyoğlu'nda da başta Fransız Tiyatrosu olmak üzere (bugün Ortaoyuncular) pek çok tiyatro ve sinema, aynı zamanda konser salonu işlevi gördü. Bu salonlarda konserler verildi, operet ve müzikaller sergilendi.

Meşrutiyet'le başlayan modernleşme ile değişen Türkiye'nin toplumsal ihtiyaçlarına cevap veremeyen kıraathaneler, kahvehaneler ve gazinolar giderek şekil değiştirip eski işlevlerini kaybetti.



2- Üç farklı saz eşliğinde kahvehanede müzik icrası (M. Fuad)

KAYNAKLAR

Ataman, Sadi Yaver, *Türk İstanbul,* haz. Süleyman Şenel, İstanbul 1997, s. 51.

Atlı, Lem'i, *Hatıraları,* İstanbul 1947, s. 118.

Birsel, Salâh, *Kahveler Kitabı*, İstanbul 1975, s. 153-159, 249.

Işın, Ekrem, "Kıraathaneler", *DBİst.A*, IV, 563-564.

İbnülemin Mahmut Kemal, *Hoş Sadâ*, İstanbul 1958, s. 280-281.

Kam, Ruşen, "İncesaz Takımları", *Radyo Dergisi*, 1943, c. 1, sy. 12, s. 16.

"Kahvehaneler", *DBİst.A*, IV, 386-391.

Oransay, Gültekin, "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Mûsikimiz", *CDTA*, VI, 1502.

Önsan, Avni, "Tatyos Efendi", *Türk Musikisi Dergisi*, 1951, sy. 39, s. 14-15.

Sökmen, Cem, *Aydınların İletişim Ortamı Olarak Eski İstanbul Kahvehaneleri*, İstanbul 2011.

Sürelsan, İsmail Baha, *Ahmet Rasim ve Musiki*, Ankara 1977, s. 8-11.

Yaşar, Ahmet (haz.), *Osmanlı Kahvehaneleri: mekan, sosyalleşme, iktidar*, İstanbul 2009.



17a- II. Mahmud'un selamlık alayı. Yeni giysileriyle at üstündeki sultanın yanında yeni Muzıka-i Hümayun yürümekte (François Dubois, "Selamlık Alayı", MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi)

Büyük bestekârımızın [Dede Efendi] hüviyet-i üstâdânesinde her şeyden evvel göze çarpan hususiyet Türk musıkisinde Itrîlerin ve emsâli esâtîze-i sâlifenin himmetleriyle asırlardan beri teessüs eden ananevi tarz ve tavrın gayet riâyetkâr muhafızı olmasıdır. Bununla beraber Dede Efendi'nin bu riâyetkârlığı eserlerini eslâfının gösteremediği yeniliklerle tezyin ve ibdâına mani olmamıştır. Bilâ-tereddüt denilebilir ki son asırda yetişen Türk bestekârları içinde Dede Efendi derecesinde hem "klasik" üslûba tamamıyla sadık kalmış, hem bu üslûbun kuyût ve şurûtundan dışarı çıkmamak şartiyle nağmekârlıkta müteceddidâne ve terakkiperverâne eserler vücûda getirmeye muvaffak olmuş bir bestekâr daha gösterilemez.[59]

Son

III. Selim'in yaşamına mal olan başarısız Nizam-ı Cedid girişimi, II. Mahmud'un Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye adı verilen yeni orduyu kurmasıyla tamamlandı. Süvari borazanı olarak Vay Belim Ahmed Ağa, trampet meşkine de Ahmed Usta görevlendirildi. Yeni orduyla birlikte mehterhane de kaldırıldı, yerine Enderun ve Darüssaade ağalarından oluşan "bando musika takımı" oluşturuldu. Birinci derece subay olarak Nokta Mehmed Efendi ve ikinci derece subay olarak da Halil Efendi, Osman Efendi ve kiler odasından Edib Ağa ile Hasan Hâce atandılar. Bu ekibi eğitmek üzere önce "ecnebi teba"dan Mösyö Mankel, ardından da "Sinor" Donizet (Giuseppe Donizetti, "Donizetti Paşa" [1788-1856]), *Istruttore Generale delle Musiche Imperiali Ottomane* (Osmanlı Saltanat Muzıkalarının Baş Ustakârı) olarak getirildi. Muzika-i Hümayun



17b- 17a'nın detaylı görünümüdür

kurulmuştu. Bu ilk ekibe sonradan Yesarîzade Necib Paşa, Atıf Bey, İbrahim Paşa, Halil Edib Bey, Aynîzade Kemal Galib Efendi, Rifat Bey'in kardeşi Şemsi Bey, Merkezzade Nuri Bey, Bursalı Ferhad Ağa, Rüşdi Paşa'nın kardeşinin oğlu İskender Bey, Edib Bey, Yusuf Bey, Rasih Bey, Muhtâr Ağa, Hüsrev Ağa'nın katılımıyla ekip genişledi.[60] İstanbul semalarında artık mehterin velvelesi yerine yeni "bando"nun boru sesleri yankılanmaktaydı (Resim 17a-b). İstanbul'da bu ana kadar kentin çeşitli yerlerinde vurulan nevbetin sesi yankılanırdı. Evliya Çelebi, Fatih kanunu olduğundan her sabah ve akşam İstanbul'un birçok yerinde mehter çalındığını yazıyor[61] (Resim 18).

Bandonun sesi Bizans'ın, sonra da Osmanlı'nın başkenti İstanbul için, "yeni" bir sesti; yeni ve "yabancı". Sultan Abdülmecid (salt. 1839-1861) Osmanlı sarayını Sarayburnu'ndaki Topkapı Sarayı'ndan Beşiktaş yakınındaki Dolmabahçe Sarayı'na taşıdı. Dolmabahçe Sarayı, Kırım Savaşı sırasında kıt parayla yapılmış tam bir Avrupa sarayıdır. Sarayın arkasında bir tiyatro binası yapıldı ve Verdi'nin, Rossini'nin bir çok operası İtalyanlar tarafından burada sahnelendi (Resim 19). Bir yandan da Naum Efendi'nin Beyoğlu'ndaki tiyatrosunda operalar temsil ediliyor, Sultan Abdülmecid bu oyunları izlemeye gidiyordu. Pera'da operalar oynanırken

59 Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân,* Dede Efendi, s. 194. Geleneğin yarattığı birikimin "kül" kavramı içinde ele alınması ve bu birikimin Dede Efendi simgesinde yeniden biçimlenmesi konusunda bkz. Pekin, "İki Itrî İçin Üç Yazı", s. 64-65, 68.

60 Tayyârzâde Atâ, *Osmanlı Saray Tarihi,* c. 3, s. 149-150.

61 Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, c. 1, 361-362: "Neferât kırk, bunlarda ba'de'l-ışâ ve ale's-sabâh üc fasl ederler, kânûn-ı Ebü'l-feth'dir. Ve İslâmbol'un dörd mevleviyyet yerinde Eyyûb'da ve Kâsımpaşa'da ve Galata'da ve Tophâne'de ve Beşiktaş'da ve Rûmeli Hisârı'nda ve Yeniköy'de ve Rûmeli Yenihisârı'nda ve Kavak Yenihisârı'nda ve Beğkoz'da ve Anatolu Hisârı'nda ve Üsküdar'da ve Kızkullesi'nde, bu zikr olunan on üç yerde her vakt-i ışâ ve her vakt-i seher mehterhâneler çalınup subaşılar ve kadılar ve dizdârlar dîvân durmaları kânûn-ı Ebu'l-feth'dir. Zîrâ ol asrda ol taraflar serhad idi. Hakîkatına nazar olunsa henüz dahi serhaddir."



18- 1826 yılında Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye'nin kurulmasına dek İstanbul'da her gün sabah akşam üç fasıl nevbet vuran, düğün, güreş vb. çeşitli vesilelerle kentte her zaman sesi duyulan mehter (Nakkaş İbrahim'in resmi, *Sûrnâme-i Vehbî*, TSMK, A. 3594, vr. 218a)



19- Dekorasyonunu, Fransız operasının dekoratörü M. Séchan'ın yaptığı Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda bir temsil (*L'Illustration*, 25 Haziran 1859)

kentin "İstanbul yakası"nda semai kahveleri, çalgılı kahveler devam ediyordu. Bir de yeni tür peyda olmuştu tamamen İstanbul'a özgü: Kanto. Adını İtalyancadan alıyordu, ama İtalya'da böyle bir müzik türü yoktu. Dede Efendi İstanbul'dan ayrılıp hacca gitmeyi yeğledi; orada da öldü zaten.

Mehterhane yerine bandonun gelmesiyle Osmanlı zürefasının tamamının müzik zevki değişmemişti kuşkusuz. Başta Sultan II. Mahmud'un müzik zevkinde bir değişiklik olmamıştı. Sarayda küme fasılları devam ediyordu. Dede Efendi'nin öğrencileri Dellalzade İsmail Efendi ile Zekai Dede eski büyük formda besteler yapmayı sürdürdüler. Bu üstadlar seçkinlerin meclislerine katılıyorlardı. Ondan sonra da kimse bir daha böyle eserler bestelemedi. Hacı Arif Bey (1831-1885) "şarkının bestecisi" olarak ün yaptı. Donizetti'den sonra "*alla franca*", "*alla turca*" deyişleri alafranga ve -biraz da aşağılayıcı bir anlam kazanarak- alaturka hâlini aldı. Itrî'den bu yana yüksek Osmanlı seçkininin incelmiş zevkine uygun eserler vermekle övünen Osmanlı müziği büyük formda yapıtlar üretmekten vazgeçmişti; şarkı herkesin kolayca anlayacağı popüler bir "tür" olarak eski görkemli müziğin yerini aldı. Şarkılar saray kadınları arasında itibardaydı. Sultan Abdülaziz (salt. 1861-1876) de bazı oyun havaları ve şarkılar besteledi. Halife Abdülmecid Efendi, piyano çalar, resim yapardı. Birçok resim sergisi açtı. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucularındandır. Yaptığı resimlerden biri, Abdülmecid Efendi'nin Batı müziğiyle, Batı sanatıyla ilgisinin profesyonel düzeyini gösterir: Olasılıkla Bağlarbaşı'ndaki Mecidiye Köşkü'nde bir müzik icrasını gösteren resimde piyano, keman ve viyolonselden oluşan üçlü *Beethoven'ın 2*



20- "Haremde Beethoven". Halife Abdülmecid Efendi, hâlen Beylerbeyi Sarayı'nda sergilenen Sultan Abdülaziz'in at üstündeki bronz heykelinin önceden bulunduğu Bağlarbaşı'ndaki Abdülmecid Efendi Köşkü'nün hareminde müzik dinliyor. Ön plandaki "Beethoven-II" yazılı partisyondan anlaşılıyor ki keman, viyolonsel, piyanoyla çalınan yapıt Beethoven'ın "2 Numaralı Piyanolu Trio"sudur. Halife Abdülmecid Efendi'nin yağlıboya resmi (MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

Numaralı Piyanolu Triosu'nu çalmakta, Halife Abdülmecid Efendi'nin kendisi bacak bacak üstüne atmış müziği dinlemektedir (Resim 20).

Bu tükeniş döneminin önde gelen ismi Tanburî Cemil Bey'dir. Doldurduğu plaklarla Osmanlı müziğinin son dönem üslubunu, kendine özgü müzik anlayışıyla yeniden yaratmıştır diyebiliriz; ya da biz öyle biliyoruz. Çünkü Cemil Bey'in plakları vardır ve biz, Osmanlı müziğinin sesini ilk kez buradan işittik. Kentin belleği Osmanlı seçkininin, Osmanlı zürefasının ince zevkini yansıtan müziğini unuttu mu? Plaklara yansıyan şarkıya dönmüş birikimi, kimi peşrevler, semailer, gazeller o eski üslubu mu yansıtıyor? Bilemeyeceğiz!

KAYNAKLAR*

Abdî, *Surnâme*, Millet Ktp., Ali Emîrî, Tarih, nr. 343.

Abdülbâkî Nâsır Dede, *İnceleme ve Gerçeği Araştırma: Tedkîk ü Tahkîk*, nşr. Yalçın Tura, İstanbul 1997.

Aksoy, Bülent, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul 1994.

Ali Ufkî, *Mecmuâ-i Sâz ü Söz,* haz. Şukrü Elçin, İstanbul 1976.

Ambrosio, Alberto Fabio, *Bir Mevlevinin Hayatı: 17. Yüzyılda Sufilik Öğretisi ve Ayinleri*, çev. Ayşe Meral, İstanbul 2010.

And, Metin, *Bizans Tiyatrosu,* Ankara 1962.

Aracı, Emre, *Donizetti Paşa - Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu,* İstanbul 2006.

Bryennius, Manuel, *The Harmonics of Manuel Bryennius*, ed. G. H. Jonker, Groningen 1970.

Düzdağ, M. Ertuğrul (haz.), *Şeyhülislâm Ebussuud Efendi Fetvaları Işığında 16. Asır Türk Hayatı,* İstanbul 1972.

Fergusson, Kitty, *The Music of Phytagoras,* New York 2008.

Finney, Theodore M., *A History of Music,* New York 1947.

Fonton, Charles, *18. Yüzyılda Türk Müziği*, çev. Cem Behar, İstanbul 1987.

Hall, Leslie Rosalind, "The Turkish Fasıl. Selected Repertoire", doktora tezi, Toronto University, 1989.

Hamadeh, Shirine, *The City's Pleasures: Istanbul in the Eighteenth Century,* Seattle, London 2008.

Hamadeh, Shirine, *Şehr-i Sefa: 18. Yüzyılda İstanbul*, çev. İlknur Güzel, İstanbul 2010.
Hatherley, S. G., *A Treatise on Byzantine Music,* London, ts. (William Reeves).
Hawkins, Sir John, *A General History of the Science and Practice of Music*, V c., London 1776.
Hızır Ağa, *Tefhîmü'l-makâmât fî tevlîdi'n-nagamât*, TSMK, H. 1793.
Işın, Ekrem, "İstanbul'da Gündelik Hayatın Toplumsal ve Kültürel Yapısı", *Karaların ve Denizlerin Sultanı İstanbul,* İstanbul 2009, c. 2, s. 7-23.
Işın, Ekrem, "Sohbet Mekânı Olarak Kahvehaneler", *Soframız Nur Hanemiz Mamur - Osmanlı Maddi Kültüründe Yemek ve Barınak*, ed. Suraiya Faroqhi, Christoph K. Neumann, İstanbul 2006, s. 229-238.
İntizâmî, *Surnâme-i Hümâyun*, TSMK, H. 1344.
Jäger, Ralf Martin, *Katalog der Hamparsum-notası-Manuskripte im Archiv des Konservatoriums der Universität Istanbul,* Eisenach 1996.
Kantemiroğlu, Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, çev. N. Tindal, London 1734.
Kerovpyan, Aram, Altuğ Yılmaz, *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler,* İstanbul 2010.
Koçu, Reşat Ekrem, *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri,* İstanbul 2002.
Mesut Cemil, "Seslerin Esrarı", *Güzel Sanatlar*, 1940, sy. 2, s. 125-129.
Mosaics and Frescoes of St. Sohia's Cathedral of Kiev, Kiev 1975.
Nâbî, *Vekâyi-i Hitân-ı Şehzâdegân-ı Sultan Mehemmed-i Gâzî li-Nâbi Efendi*, haz. Agâh Sırrı Levend, İstanbul 1944.
Nicolaas, Eveline Sint, Duncan Bull, Günsel Renda, Gül İrepoğlu, *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı: Jean-Baptiste Vanmour,* İstanbul 2003.
Pekin, Ersu, "Âşık Çelebi'nin Musannifleri, Hanendeleri, Sazendeleri", *Bir Allame-i Cihan: Stefan Yerasimos 1942-2005,* İstanbul 2012, c. 2. s. 505-579.
Pekin, Ersu, "İstanbul Müziğine Giriş", *Bizantion'dan İstanbul'a: Bir Başkentin 8000 Yılı,* İstanbul 2010, s. 354-367.
Popescu-Judetz, Eugenia, *Türk Musıki Kültürünün Anlamları*, çev. Bülent Aksoy, İstanbul 1996.
Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, çev. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul 1986.
Sachs, Curt, *The History of Musical Instruments,* New York 1940.
Sachs, Curt, *The Rise of Music in the Ancient World,* New York 1943.
Sinanlar, Seza, *Bizans Araba Yarışlarından Osmanlı Şenliklerine Atmeydanı*, İstanbul 2005.
Solomon, Jon (çev.), *Ptolemy Harmonics,* Leiden 1999.
Strunk, Oliver, *Essays on Music in the Byzantine World,* New York 1977.
Tansuğ, Sezer, *Şenlikname Düzeni*, İstanbul 1993.
Toderini, Giambattista, *Türklerin Yazılı Kültürü (Türklerin Edebiyatı),* çev. Ali Berktay, İstanbul 2012.
Umur, Suha, "Abdülmecid, Opera ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu", *Milli Saraylar*, 1987, sy. 1, s. 43-59.
Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", *TTK Belleten*, 1977, c. 41, sy. 161, s. 79-114.
Velimirovic, Milos, "Originality and Innovation in Byzantine Music", *Originality in Byzantine Literature, Art and Music: A Collection of Essays,* ed. A. R. Littlewood, Oxford 1995.
Wellesz, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961.
Wright, Owen, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, Part 1: Text,* London 1992.
Wright, Owen, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations, Volume 2: Commentary,* Aldershot 2000.

* Dipnotlarda yer almayan kaynaklar.

BATI MÜZİĞİ VE İSTANBUL

ÖMER EĞECİOĞLU*

İstanbul'un Batı Müziği ile İlk Tanışması

Batı müziğinin İstanbul'da duyulmaya başlaması XVI. yüzyıl gibi eski bir zamana gider. İstanbul'un Batı müziği ile gerçek tanışması ise XIX. yüzyılda gerçekleşmiştir.

İstanbul'un Batı müziği ve bu müziğe özgün musiki aletleriyle tanışmasının 1543 tarihinde Fransa'nın sanata düşkün ilk Rönesans Kralı I. François'in (ö. 1547) Kanunî'ye (ö. 1566) hediye olarak bir müzik grubu göndermesiyle başladığı söylenir. Fransız etkisi ile XVI. yüzyılda geleneksel Türk sanat müziğine giren "frenkçin" ve "frengifer" olarak adlandırılan iki yeni usul oluştuğu bir gerçektir.

Sadrazam Köprülü Fazıl Ahmed Paşa (ö. 1676), daha XVII. yüzyılda bir düğün töreni için Venedik'ten bir opera topluluğu getirmek üzere girişimlerde bulundu. III. Selim (ö. 1808) ise bu Batı usulü müziği ve dansı beğeniyordu. Bu durum, belki de İstanbul'a Batı müziğinin gelmesini hızlandırdı. İstanbul'da ilk opera böylece 1797 yılında, büyük bir ihtimalle Fransa elçiliği aracılığı ile getirilen bir opera topluluğu tarafından Topkapı Sarayı bahçesinde sahnelenmiştir.

Tanzimat ve Sonrası İstanbul'da Opera

Tanzimat'ın devlet adamları ve ileri gelenleri ile zenginler, ev ve toplum hayatında Batı'yı taklit etmekte bir yarış içindeydiler. İstanbul'un Batı müziği hayatındaki gelişmeler de bu yarışın bir parçasını oluşturur.

II. Mahmud'un saltanatı sürecinde (1808-1839) İstanbul'da opera salonları açılmaya başlandı. 1839'da Gaetano Mele adlı bir İtalyan, sultandan izin almayı becererek Pera'da bir tiyatro açtı. Daha sonra günümüzün İstiklal Caddesi olan "Grande Rue de Pera"da Fransız, İtalyan, Tepebaşı ve Naum tiyatroları olmak üzere birçok tiyatro ve konser salonu hizmete girdi. Bu salonlarda Batı müziği konserleri, opera ve operetler seslendirildi. Bosco Tiyatrosu, Théatre de Péra, Théatre Italien Naum isimleri ile günümüzde Çiçek Pasajı'nın olduğu köşede bulunan tiyatro, Sultan Abdülmecid'in (1839-1861) himayesi ve para yardımı ile bir imparatorluk tiyatrosu niteliğinde faaliyette bulundu. Yandıktan birkaç sene sonra kârgir olarak tekrar inşa edilen Naum Tiyatrosu, 1848'deki ikinci açılışından sonra 1870 büyük Beyoğlu yangınında kül olana kadar tam bir profesyonellik içinde müzikseverlere hizmet etti ve opera kültürünü İstanbul'a yaydı.

Ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin (ö. 1848) 1841'de İstanbul'da Bosco Tiyatrosu'nda İtalyanca temsil edilen *Belisario* operası şehirde sahnelenen ilk İtalyan operadır. *Belisario,* 1843'ün başında Bezmiâlem Valide Sultan'ın (ö. 1853) hareminde de seslendirildi. Bu temsilde valide sultan ve hizmetindeki kadınlar eseri ellerindeki Türkçeye çevrilmiş olan librettodan takip ettiler.

Naum Tiyatrosu'nda 1868 Nisan ayında, sonradan VII. Edward adıyla İngiltere kralı olan Galler Prensi Edward (ö. 1910) ve eşi, daha sonra Avusturya İmparatoru Franz Joseph (ö. 1916) opera izlemişlerdi.

Pera sakinleri; Donizetti (ö. 1856), Bellini (ö. 1835), Auber (ö. 1871), Meyerbeer (ö. 1864), Verdi (ö. 1901) ve Berlioz (ö. 1869) gibi opera bestecilerinin eserlerini prömiyerlerinden çok kısa bir zaman sonra izleme fırsatı bulmuşlardır. Düşününüz ki Pera'da yaşayan levantenler Verdi'nin *Il Trovatore* operasını, eserin 1853 Ocak ayındaki Roma prömiyerinden sadece on ay sonra ve Parisli müzikseverlerden tam üç sene önce izleme imkânına kavuşmuşlardı.

İstanbul'un tiyatroları zamanın Avrupalı artistlerine çok cazip teklifler yapıyorlardı. 1856 senesinde Luigi Arditi'ye (ö. 1903) üç opera topluluğundan şef olması için teklif gelmişti. Arditi'nin kendi anılarında belirttiğine göre, İstanbul teklifini tercih edip şehre gelmesinin nedeni Naum Tiyatrosu'nun teklif ettiği ücretin üç opera arasında en yüksek olmasıydı.

XIX. yüzyılın sonuna gelindiğinde İstanbul'daki etkinlikler, Avrupa şehirlerindeki faaliyetlere taş çıkartacak nitelikteydi. Bir 1895 akşamı, Offenbach'ın (ö. 1880) *Barbe-Bleue* operası İstanbul'da iki ayrı operada birden sahneleniyordu. 1896'da İstanbullular, şehirlerinde aynı akşam verilen üç *Aida* temsilinden birini seçebiliyorlardı.

* University of California. Resimler ve alt yazıları yazar tarafından hazırlanmıştır.

Ayrıca, İstanbul haremlerinin aşağı yukarı her birinde bir piyano bulunuyor, hanımlar notadan okumaktan çok, ezberden çalıyorlardı. Bu piyanolardan eksik olmayan bir eser 1858 yılında sarayın müzik yönetmeni Callisto Guatelli'nin (ö. 1900) armonize ettiği *Lyre Orientale*'dir. Türk havaları ve şarkılarının piyanoya uyarlandığı ve yazıları Fransızca ve Türkçe olan bu orijinal derleme Necib Paşa'ya ithaf edilmişti.

İstanbul'da Konser Veren Avrupa'nın Ünlü Müzisyenleri

İstanbul'da Batı müziğine olan hayranlığın artmasını sağlayan en önemli faktör kuşkusuz ünlü yabancı virtüözlerin şehirde verdiği konserleridir.

Bunların arasında İstanbul'u ilk ziyaret eden, "Aslan Piyanist" olarak tanınan Avusturyalı süper-virtüöz Leopold de Meyer'dir (d. 1816-ö. 1883). 1843'ün Ekim ayına ait Avrupa kaynaklı bir habere göre:

> Piyanist Leopold de Meyer, İstanbul'da Sultan'ın huzurunda çaldı –bu onu İstanbul'da çalan ilk tanınmış sanatçı yapıyor... Özel dinletiden sonra ünlü piyanist, II. Mahmud tarafından pırlantalarla süslü bir enfiye kutusu ile ödüllendirildi.

1856-1857 yıllarında de Meyer yine İstanbul'da, bu kez Sultan Abdülmecid'in huzurunda iki kere çaldı. Bu konserlerin birinde paravanların arkasında yer alan kırk saray kadını da dinleyiciler arasındaydı.

İstanbul'da çalmış olan gelmiş geçmiş en ünlü sanatçı ise şüphesiz Franz Liszt'tir (d. 1811-ö. 1886).

Liszt, 1847 senesinde Rusya'da verdiği son konserlerinden önce 7 Haziran'da Galatz'dan bir vapurla İstanbul'a geldi, şehirde bir dizi konser verdi. Çırağan Sarayı'nda Sultan Abdülmecid'in huzurunda iki kez çaldıktan sonra 13 Temmuz'da şehirden ayrıldı.

Liszt'in İstanbul'da icra ettiği eserler içinde en önemlilerinden biri, zamanın *Muzıka-ı Hümayun* şefi Giuseppe Donizetti'nin bir teması üzerine İstanbul'da bestelediği ve Sultan Abdülmecid'e ithaf ettiği *Grande Paraphrase Marşı*'dır. Sanatçının Büyükdere'de üzerinde çalıştığı bir diğer önemli eser ise Verdi'nin *Ernani* operası üzerine bir fantezidir.

Muzıka-ı Hümayun

1839'un Tanzimat Fermanı, Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma sürecine girmesinin başlangıcı olarak alınır. Batılılaşma, müzik alanında II. Mahmud'un Yeniçeri Ocağı'nı kaldırmasının ardından, Mehterhane'yi de 1827


LUNDI, 28-16 JUIN 1847.
MATINEE MUSICALE
AU PROFIT DES PAUVRES
PAR
M. LISZT.

PROGRAMME.
1. Ouverture de *Guillaume Tell.*
2. Fantaisie sur des motifs de la *Somnambule*,
3. Mazurka de Chopin.
4. Polonaise des *Puritains.*
5. Marche de S. M. I. le Sultan.
6. Galop chromatique.

Le Concert aura lieu à 2 h. 1/2 précises après midi, dans les salons du Palais de Russie, à Péra, que M. d'Oustinoff a bien voulu mettre à la disposition de M. Liszt.

Prix des Places : 50 Piastres.

On trouve les Billets à la Bourse, à Galata ; chez M. Anderlich, près du Tékké ; chez M. E. Ottoni, en face du Palais de Russie.

NB. Toute personne qui prendra 5 billets, aura droit à une remise de 30 piastres.

1- Ünlü piyanist ve besteci Franz Liszt'in İstanbul'u ziyareti sırasında 1847 yılının Haziran ayı sonunda Rus Büyükelçiliği'nde fakirler yararına verdiği konserin programı (Ömer Eğecioğlu)



2- Tenor Zeki Efendi ve soprano Adeline Murio-Celli'nin 1862 yılında Sultan Abdülmecid huzurunda verdiği son konserin programı (Ömer Eğecioğlu)

yılında kapatıp yerine *Muzıka-ı Hümayun*'u kurması ile başlamıştır. Bu kurum, askerî müzik eğitimi amacı ile kurulmuş olmasına rağmen zamanla büyüyerek ilk saray konservatuvarı hâlini almıştır. Bu yapının bünyesinde saray bandosu, opera ve operet grubu, Türk müziği grubu, koro gibi alt branş müzik toplulukları da oluşturulmuştur.

Muzıka-ı Hümayun'un ilk yabancı komutanı 1828 yılına kadar Bay Manguel adlı bir Fransız iken daha sonra başa İtalyan askerî bando müzisyeni ve ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi Giuseppe Donizetti getirilmiştir. Batı müziğini İstanbul'da hayata geçirmek için çok gayret gösteren ve paşalığa kadar yükselen Donizetti'nin 1856 yılında ölümü ile bir diğer İtalyan, Callisto Guatelli, *Muzıka-ı Hümayun*'un komutanı yapılmıştır. Şehzade Abdülhamid'in hocalığını da yapan Guatelli, bir süre Naum Tiyatrosu'nda şef olarak da çalışmıştır.

Donizetti II. Mahmud için *Mahmûdiye*, Sultan Abdülmecid için de *Mecîdiye* marşlarını bestelemiştir. Callisto Guatelli ise *Aziziye* ve *Osmaniye* marşlarını ve İstanbul'da 1863'te yapılan uluslararası fuarın müziğini yazmıştır. Guatelli'nin İstanbul'u ve Boğaz'ı konu alan çeşitli eserleri bulunmaktadır.

Muzıka-ı Hümayun'un ilk Türk yöneticisi ve ilk Türk orkestra şefi Paris Konservatuvarı'nda yetişmiş olan flütist Miralay Safvet Atabinen (d. 1858-ö. 1939) olmuştur. *Muzıka-ı Hümayun*'un son kumandanı ise Osman Zeki Üngör'dür (d. 1880-ö. 1958). Kendisi Cumhuriyet devrinde Ankara'daki Riyâset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın ilk şefi ve Musiki Muallim Mektebi'nin de müdürü olmuştur.



3- Fransız müzisyen Parisli Isaac Strauss'un (d. 1806-ö. 1888), Sultan Abdülmecid'e ithafen besteleyip Osmanlı Devleti'nin Marsilya Şehbenderliği aracılığı ile 1849 yılında İstanbul'a gönderdiği *Constantinople* polkasının kapağı. Isaac Strauss'un Sultan Abdülmecid'e gönderdiği besteler arasında bir de *Souvenir du Bosphore* adlı polka bulunmaktadır. Derlenip saraya sunulan besteler, Strauss'un 21 parçadan ibaret ve solo piyano için yazılmış notalarıdır. Bunlar İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi 781/208'de bir cilt hâlinde bulunmaktadır (Ömer Eğecioğlu).

Sarayda Müzik

Sultan Abdülmecid Batılı anlamda müzik dersleri alan ve piyano çalan ilk padişahtır. Sultan Abdülaziz ile Sultan V. Murad'ın ise solo piyano için besteleri bulunmaktadır. Sultan II. Abdülhamid ise şehzadeliğinden itibaren piyano ve klasik Batı müziği dersleri almıştır.

Sultan Abdülmecid zamanında Dolmabahçe'de inşa edilen gösterişli tiyatro salonunda Türklerden yetişmiş yetenekli müzisyenler de yer almıştı. Örneğin, Messina konsolosluğunda bulunmuş olan Zeki Bey, bu tiyatroda tenorluk yapmış, zamanın ünlü sopranosu Adeline Murio-Celli ile operatik düetler söylemiştir.

XIX. yüzyılın divalarından Adeline Gautier (Murio-Celli), Arditi'nin Naum Tiyatrosu'nda müzik yönetmenliği yaptığı yıl İstanbul'a gelerek saray müzisyeni olarak atandı. Saraydaki görevleri arasında önemli davetlerde şarkı söylemek ve haremdeki üç yüze yakın kadına ders vermek de vardı. Murio-Celli'nin İstanbul'dan ayrılmadan sultanın huzurundaki 1862 yılında verdiği son performansının programı içerik olarak ilginçtir[2]. Pantomim, dans, cambazlık gösterilerinin renkliliği ile göz kamaştıran bu programda aşağıdaki operatik Batı müziği eserlerinin seslendirildiğini görüyoruz:

- Cemiyet-i Melahin'in korosu
- Luisa Miller operasının havası
- Sevilya Berberi operasından Kavatina ve Dük havalarının Zeki Efendi ile Madama Murio-Celli tarafından icrası
- Trovatore operasının koro ve havası
- Trovatore operasının korosunun Zeki Efendi ile Madama Murio-Celli tarafından icrası
- Bi'l-cümle musika takımının âhengi
- Atilla operasının korosu
- Rigoletto ve Trovatore operalarının koroları
- Ernani operasının türküsü
- Trovatore operasından demircilerin korosu
- Musika-i Hümâyun-ı Cenâb-ı Mülûkâne Bendegânın tarafından icraları

İstanbullu Batı Müziği Ustaları ve İstanbul Temalı Müzik

XIX. yüzyılda yaşamış müzisyenlerden ünlü Straussların Osmanlı sultanlarına ve devlet adamlarına ithaf ettiği çeşitli besteler vardır. Bunlardan birinin başlığı da *Constantinople*'dir.

Müzisyen Straussların hepsi Viyanalı ünlü Strauss ailesinden gelmiyor. Örneğin, 1849'da Sultan Abdülmecid'e ithafen bestelenip saraya gönderilen *Constantinople* başlıklı adı geçen bu polka, Isaac Strauss adlı Fransız bir besteciye aittir. Bu sanatçının soyisminin Viyanalı Strausslarla aynı olması müzik tarihçilerinin başını oldukça ağrıtmış. Bunun yanı sıra *Mavi Tuna*'nın bestecisi vals kralı oğul Johann Strauss'un 1892'de Sultan II. Abdülhamid'e ithafen bestelediği, orijinal kapağında İstanbul'a benzetilmiş oryantal bir şehir silüetinin yer aldığı *Doğu Masalları* (*Märchen aus dem Orient*, Op. 444) adlı görkemli bir eseri vardır.

XIX. yüzyıl İstanbul'unda nota basımı ile uğraşan şaşılacak sayıda yayınevi bulunmaktaydı: Alexander Comendinger, Luigi Bellolo, G. Balatti, J. d' Andria, Sotiri Christides, S. Hovsépian, H. Aramian, Karekin Kavafian, Şamlı İskender, Osmaniye Matbaası, Pascal Keller...

İtalyan müzisyenlerle başlayan Batı müziği hayatı, İstanbul'da değişik ülkelerden sanatçıların gayretleri ile yerleşmiştir.

XIX. yüzyıl İstanbul'unun en meşhur operet bestecisi, "Doğu'nun Verdi'si" olarak bilinen Dikran Çuhacıyan'dı (d. 1837-ö. 1898). İlk opereti *Leblebici Horhor* İstanbul'da çok başarılı oldu. Çuhacıyan *Arif* ve *Zemire* adlı iki opera daha besteledi.

Bartolomeo Pisani (d. 1811-ö. 1893), uzun yıllar İstanbul'da oturmuş, Guatelli'nin yokluğunda *Muzıka-ı Hümayun*'un başına getirilmiştir. İstanbul'u konu alan *Sul Bosforo: Notturnino a due voci ve Sur le bleu*

2 Programın Latin harflerine aktarılmasında yardımcı olan Hatice Aynur'a teşekkür ederim.

Bosphore: Chanson byzantine gibi eserleri bulunmaktadır. İstanbul'un diğer İtalyan müzisyenleri arasında Italo Selvelli (d. 1863-ö. 1918) ve Augusto Lombardi'yi (d. 1844-ö. 1913) sayabiliriz.

İstanbul'un Macar asıllı sanatçıları arasında Alessandro Voltan (Macar Tevfik) ve Liszt'in öğrencilerinden olup İstanbul'a yerleşen ve piyano dersleri veren Géza Hegyei (d. 1863-ö. 1926) bulunmaktadır. II. Abdülhamid'in kızları Şadiye Sultan ile Ayşe Sultan'a hocalık yapmıştır.

İstanbul'da o dönemde bulunan sanatçılar arasında İngiliz Paul Cervati (d. 1815?-ö. 1897), Alman Paul Lange (d. 1865-ö. 1920) ve Fransa eğitimli İtalyan Enrico Henri Furlani'yi (d. 1870-ö. 1940) de sayabiliriz.

XIX-XX. yüzyıl İstanbullu müzisyenlerin en önemlileri arasında kendisi hakkında "üstün yetenekli Türk", "piyano virtüözleri arasında esen en yeni fırtına", "önemli bir yetenek", "büyük bir virtüöz" şeklinde sözler söylenmiş olan İstanbullu piyanist Faik Bey yahut asıl adıyla Francesco della Sudda (d. 1859-ö. 1940) vardır. Kendisi Weimar'da Franz Liszt'in üç seneden fazla öğrencisi olmuş, Franz Liszt'in Faik Bey'e taktığı sevimli lakap ise *Der Pasha*'dır. İstanbul'a döndükten sonra Cevat Memduh Altar'ın eşi Zeynep Altar'ın piyano öğretmenliğini yapmış olan bu sanatçı, İstanbul'a yerleşen bir diğer Liszt öğrencisi Géza Hegyei'nin de oturduğu sokakta, günümüzde Çukurcuma olarak bilinen mahallede, Faik Paşa Caddesi'nde ikamet etmiştir.

XX. yüzyıl İstanbul'unda, 1900'lerin başında doğmuş olan ve yüksek müzik eğitimlerini yurtdışında yapmış olan beş büyük Türk bestecisi Cemal Reşit Rey (ö. 1985), Ulvi Cemal Erkin (ö. 1972), Hasan Ferit Alnar (ö. 1978), Ahmed Adnan Saygun (ö. 1991) ve Necip Kazım Akses (ö. 1999), *Türk Beşleri* olarak bilinirler. Her birinin İstanbul şehri ile özel bir bağı olmuştur. İzmir doğumlu olan Saygun hariç diğerlerinin hepsi İstanbul doğumludur. Cemal Reşit Rey, Cenevre'deki eğitiminden sonra İstanbul'a dönüp Şehir Orkestrası'nı kurduktan sonra uzun yıllar konservatuvarda Darülelhan yıllarından başlayarak hocalık yapmıştır.

Türkiye'de Çuhacıyan'dan sonra gerçek operet devri de Cemal Reşit Rey'in eserleri ile açılmıştır. Rey, XX. yüzyılın ilk yarısından başlayarak ağabeyi librettist Ekrem Reşit Rey ile *Üç Saat*, *Lüküs Hayat*, *Deli Dolu*, *Bir İstanbul Masalı* gibi operetleri bestelemiş, 1953 yılında yazdığı *Fatih* senfonik şiirinde İstanbul'un fethini dile getirmiştir. Aynı temalı bir başka eser de Kamran İnce'nin 1994 tarihli *Fall of Constantinople* adlı eseridir.

KAYNAKLAR

And, Metin, "1855 Yılında İstanbul'da Söylenen Silistre Kuşatması Adlı Kantat", *Devlet Tiyatrosu Dergisi*, 1963, sy. 10.

And, Metin, "Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1971, sy. 2, s. 72-102.

And, Metin, "Opera and Ballet in Modern Turkey", *The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk Legacy*, eds. Günsel Renda ve C. Max Kortepeter, New Jersey 1986.

And, Metin, "Türkiye'de İtalyan Sahnesi", *İtalyan Filolojisi*, 1970, sy. 1-2, s. 127-142.

Aracı, Emre, *Naum Tiyatrosu, 19. Yüzyıl İstanbulu'nun İtalyan Operası*, İstanbul 2010.

Arditi, Luigi, *My Reminiscences*, New York 1896.

Baydar, Evren Kutlay, *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*, İstanbul 2010.

Cazaux, Christelle, *La Musique a la Cour de François I*, Paris 2002.

Eğecioğlu, Ömer, *Müzisyen Strausslar ve Osmanlı Hanedanı*, İstanbul 2012.

Engel, Carl, "The Literature of National Music", *The Musical Times and Singing Class Circular*, 1878, c. 19, sy. 426, s. 432-435.

Kosal, Vedat, *Osmanlı'da Klasik Batı Müziği*, İstanbul 2001.

Kösemihal, M. Ragıp, *Balkanlarda Musikî Hareketleri*, İstanbul 1937.

Loewenberg, Alfred, *Annals of Opera 1597-1940*, 3. bs., New Jersey 1978.

Millas, Akylas, *Pera: The Crossroads of Constantinople*, Atina 2006.

Oransay, Gültekin, "Music in the Republican Era", *The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk Legacy,* eds. Günsel Renda ve C. Max Kortepeter, New Jersey 1986.

Parkes, Albert L., "Great Singers of this Century", *Godey Magazine*, 1896, c. 133, sy. 795, s. 290-295.

Sevengil, Refik Ahmet, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?*, haz. Sami Önal, İstanbul 1985.

Sevengil, Refik Ahmet, *Opera San'atı ile İlk Temaslarımız*, İstanbul 1959.

Şehsuvaroğlu, Haluk Y., *İstanbul'dan Sesler ve Renkler*, İstanbul 1999.

OSMANLI İSTANBUL'UNDA DİNÎ MUSİKİ

AHMED ŞAHİN*

Sanatın Allah'ın "cemal" sıfatının bir tecellisi olduğu anlayışı, İslam dünyasının olduğu kadar Osmanlıların da gelenekli sanatlara bakış açısının temelini oluşturmuştur. Musiki de Hz. Muhammed'in, ses musikisini önemsemesiyle ilgilidir. Nitekim ezanı, sesi güzel olan Hz. Bilal'e okutmuş, Kur'an-ı Kerim'in güzel sesle ve bir kurala dayanarak ahenkle okunmasını tavsiye etmiştir. Türk dinî musikisinin en önemli formları da Osmanlı kültüründe ortaya çıkarak kemale ermiş ve günümüze intikal etmiştir. Osmanlı dinî musikisi "cami musikisi" ve "tekke musikisi" olmak üzere ikiye ayrılır. Bu iki alan, bilhassa İstanbul'da gelişmiş, burada Osmanlı'ya has formlar oluşmuş, çeşitli tavırlar meydana gelmiştir.

İlim ve sanatın birçok sahasında olduğu gibi, musiki sahasında da İstanbul, Osmanlılar dönemindeki en büyük ve etkili merkezdir. Bu sebeple musikiye ilgi dereceleri ne olursa olsun her seviyeden alakadarlar Devlet-i Aliyye hudutları içinden ve dışından İstanbul'a gelmişler ve buradaki büyük sanatkârlardan istifade ederek yetişmişlerdir. Nitekim başta Bursa olmak üzere imparatorluğun Edirne, Diyarbakır, Konya, Kırım, Bağdat, Kahire, Halep, Şam gibi başlıca kültür merkezlerinde icra edilen dinî musikide makam yapıları, perde özellikleri, ses sahasının kullanımı açısından İstanbul'un etkileri kolaylıkla görülmektedir. İstanbul merkezli musiki anlayışının yayılmasında bilhassa tarikatların mühim rollerine işaret etmek gerekir. Türk musikisinin Mısır'da yayılmasında Gülşenîliğin ve Mevlevîliğin çok önemli rolü bulunmaktadır. İstanbul, bir başşehir olduğundan burada yaşayan halkın sanat, kültür ve eğitim seviyesi daima yüksek olmuştur. Musiki bakımından bu durum dinî musikinin en çok İstanbul'da gelişmesini sağlamış ve birçok sanatçının ekol sahibi bestekârlar olmalarına imkân hazırlamıştır. Dinî musikiye ait birçok formun İstanbul'da gelişmesinde, şehirdeki büyük camiler, tekkeler, konaklar, meşk ve sanat toplantılarının katkısı büyüktür. Ancak bunların başında selatin camileri (sultanların yaptırdıkları camiler) ile tekkeler yer alır.

İSTANBUL CAMİ MUSİKİSİ

Cami musikisi imamlık ve müezzinlik vazifelerine bağlı olarak Kur'an-ı Kerim kıraati ile ezan, salâ ve ilahiler olan çeşitli formlardan oluşur.

Ezan

İbadete ve camilere davet maksadıyla okunan ezan en önemli formdur. Makamların insan ruhu üzerindeki etkileri ve insanların farklı vakitlerde farklı etkilere açık oldukları vakıasından yola çıkılarak, ezanlar farklı makamlarda okunmuş ve müezzinin musiki bilgisi, ses terbiyesine bağlı ama neticede serbest icra edilmiştir. Ezan okumalarının oluşmasında her biri aynı zamanda, hanende, sazende ve bestekâr olan saray müezzinlerinin büyük etkisi bulunmaktadır. Özellikle Osmanlı İstanbul'unda farklı makamlarda beş vakit okunan ezanın değişik tertipleri içinde en yaygın uygulaması şudur:

Sabah ezanı sabâ, öğle ezanı uşşak/bayatî, ikindi ezanı hicaz, akşam ezanı segâh, yatsı ezanı rast makamlarında okunurdu. Cuma namazında ilk sünnet kılındıktan sonra hatip, minbere çıktığında okunan iç ezan da öğle ezanı gibi bayatî veya uşşak makamında icra edilirdi. Bazı uygulamalarda öğle rast, ikindi uşşak, yatsı hicaz; bazılarında da öğle hicaz, ikindi rast, yatsı uşşak tertibi de görülmekteydi.

Çifte Ezan

Birbirine yakın iki camide veya çok şerefeli camilerde müezzinlerin ezanı karşılıklı okuması bu adla anılmıştır. Çifte ezan, İstanbul'da bilhassa selatin camilerinde uygulanırdı. Günümüzde mikrofonların da etkisiyle bazı selatin camileri dışında artık terk edilen bu icra tarzında müezzinler, şerefelerden birbirlerini dinleyerek ve musiki nağmeleri bakımından tamamlayarak, çifte ezan okurlar,

* TRT

dolayısıyla seslerde de karışıklık yaşanmaz, dinleyenleri âdeta mest eden bir düet ortaya konmuş olurdu.

Salâ

İlahi emre uygun olarak Peygamber Efendimizi hayırla anmak maksadıyla ona salavat getirilmesi Osmanlı kültüründe minarelerde yüksek sesle salâ okunmasına yol açmış ve bu önemli bir uygulama hâline gelerek; sabah salâsı, Cuma salâsı, bayram salâsı, cenaze salâsı gibi isimlerle anılan formlar doğmuştur. Osmanlı İstanbul'unda kandil gecelerinde de salâ okunması önemli bir gelenekti. Sabah ve cuma ezanlarından önce okunan salâ dilkeş-hâverân makamında, cenaze salâsı ise hüseynî makamında icra edilmekteydi. "Dilkeş-hâverân Sabah Salâsı" diye bilinen ve pek yaygın olarak okunan salânın bestesi Hatip Zakirî Hasan Efendi'ye (ö. 1623) aittir.

Mihrabiye

Vakit namazları ardından yapılan duanın sonunda imam efendi özellikle sabah, akşam ve yatsı vakitlerinde Kur'an-ı Kerim'den yaklaşık yarım sayfa, 10 satır veya ayet, miktarında Kur'an tilavet ederdi. Bu ayetlere *aşır* denir ki imam efendi, bunu namaz kıldırdığı yer olan mihraptan okuduğu için "mihrabiye" olarak da anılmıştır. Bu usul çok fazla benimsenmiştir. Selatin camilerinde vakfiyeye uygun olarak belirli vakitlerde Yasin, Tebareke vs. gibi surelerin tilavetleri için vakıflar yapılmıştır.

Cumhur Müezzinliği

Eskiden bilhassa selatin camilerinde müezzinlik hizmeti çok sayıda müezzin tarafından ve müezzinlik esnasında ezan, kamet, ihlâs okunması, tespih çekilmesi ve dua esnasında âminhanlık yapılması şeklinde belli bir tertip üzere gerçekleştirilir ve bu "Cumhur Müezzinliği" adıyla anılırdı. Nitekim Süleymaniye Camii Vakfiyesi'nde, mabedin müezzinlik kadrosunda 24 kişi görünmektedir. 1950'ye kadar Eyüpsultan Camii'nde 10; Yeni Cami, Fatih, Sultanahmet, Beyazıt ve Valide camilerinde dokuzar, Nuruosmaniye'de ise altı müezzin yer almaktaydı. Cumhur müezzinliği sadece Osmanlılar zamanında değil, Cumhuriyet döneminde de bir süre uygulanmıştır.

Temcid-Münacat

Bilhassa ramazanda sahurun sonuna yakın vakitte birkaç müezzin tarafından minarede topluca okunan, çoğu Arapça dua ve yakarışları ifade eden bir cami musikisi türüdür. Türk din musikisinde minarelerde okunan temcid ve münacatlar, tespih formunda mütalaa edilir ve iki kısımdan meydana gelir. Bestelenmiş olan birinci kısmına temcid, irticali olarak okunan ikinci kısmına da münacat adı verilir. Osmanlı İstanbul'unda üç aylarda recebin ilk gecesinden ramazanın son gecesine kadar temcid okunması âdetti. Bazı uygulamalarda ise yatsı namazından çıkıldıktan sonra okunurdu. İmsaka yakın vakitte minarelerden okunmaya başlayan temcid duyulduğu zaman yeme içmeye son verilirdi. Sahur vaktinde kalkamayıp temcid okunurken uyananlar, iftardan kalan pilavı aceleyle ısıtıp yerlerdi. "Temcid pilavı" deyimi de buna bağlanır. Temcidler şekil olarak Allah'a dua, sena ve tazim ile kelime-i tevhid, Resulullah'a salât ve selam, ekseriyetle Türkçe manzum bir münacat ve aralarda okunan bazı kısa ayetlerden meydana gelmiştir. İstanbul menşeli ve ırak makamındaki temcidin bestekârının Hatip Zakirî Hasan Efendi olduğu tahmin edilmekle beraber, Itrî'ye ait olduğu rivayeti de vardır. Güftesi ise Sünbül Efendi'ye (ö. 1529) aittir. Neyzen Halil Can, son zamanlara kadar Sünbül Efendi ve Aziz Mahmut Hüdayî camilerinde temcid okunmaya devam edildiğini yazmaktadır.

İlahi

Camilerde ayrıca ilahiler ve kasideler de okunurdu. İlahiler konularına göre kamerî ayların her birinde okunmak üzere gruplandırılmıştı. Büyük usullerle bestelenmiş, nağmesi sanatlı ilahilere "cumhur ilahiler", konuları Hz. Peygamber'le alakalı olanlara da "tevşih" denilmiştir. Güfteleri bakımından muhtelif cemiyetlerde okunmak üzere tasnif edilmiş ilahiler bu adlarla anılır. Hilafet cemiyeti ilahileri, sünnet ilahileri, mektep ilahileri (bed'-i besmele merasimi esnasında okunanlar), asker ilahileri, düğün, nikâh ilahileri vs. Arapça güftelerden bestelenmiş şuğul de ilahi formunun çeşitlerindendir. İstanbul bu alanda da Osmanlı coğrafyasının merkezidir.

Kaside

Allah aşkı, Hz. Peygamber sevgisi, züht, takva nasihat gibi konuları ihtiva eden şiirlerin irticali (emprovize) olarak okunmasına kaside, okuyana da kasidehan denilmiştir. Kaside, Peygamber Efendimiz ile alakalı ise "na't-ı şerif" adını alır ki usulsüz olarak bestelenmiş olanları da vardır. Hz. Hüseyin'in Kerbela'da şehadetinden bahseden kasideler "mersiye", ilahiler ise "muharremiye" adını alırlar. Muharrem ayında maktel okunması da önemli bir uygulamadır.

Mevlit

Süleyman Çelebi'nin eseri olan *Mevlid-i Şerîf* ile Yazıcızade Mehmed Efendi'nin *Mesnevî*'si de makamlı olarak okunan

dinî musiki formlarıdır. Süleyman Çelebi'nin (ö. 1423) Hz. Peygamber'e olan sevgisini anlatmak üzere yazdığı ve asıl adı *Vesîletü'n-necât* (Kurtuluş Vesilesi) olan *Mevlid,* başlı başına bir dinî musiki formudur. İstanbul'da çok sayıda "mevlidhan/*Mevlid* okuyan kimse" yetişmiştir.

Muhammediye

1449 yılında Yazıcıoğlu Mehmed (ö. 1453) tarafından yazılan manzum siyer-i nebi niteliğindeki *Muhammediye* de *Mevlîd-i Şerîf* gibi Anadolu ve İstanbul'da son asra kadar dinî törenlerde, tekkelerde okunagelmiş dinî-destani bir eserdir. *Muhammediye* okuyanlara da "muhammediyehan" veya "muhammediyeci" denilmiştir.

Miraciye

Kutbünnâyî Osman Dede'nin (ö. 1729) 1698 yılında yazıp bestelediği *Mi'râciye* adlı eser, İstanbul'da ortaya çıkmıştır. Peygamber Efendimizin miraç hadisesini anlatır. Değişik makamlarda altı bahirden (bölüm) oluşur. Bahirlerin başlarında onlarla aynı makamda tevşihler mevcuttur. Tevşihlerin güfteleri Üsküdar'ın manevi büyüklerinden Şeyh Mehmed Nasuhî Efendi'ye (ö. 1718) aittir. Nasuhî Efendi bir sohbette "Bir miraciye yazılsa da mevlid-i şerif gibi okunsa." temennisinde bulununca bunu işaret olarak kabul eden Osman Dede, dinî musikimizin şaheserlerinden olarak kabul edilen bu eseri bestelemiştir. Bestelendiği dönemden itibaren Mevlevî tekkelerinde, Sünbül Efendi, Merkez Efendi, Üsküdar'da Hüdayî ve Nasuhî dergâhlarında okunagelen miraciye, günümüzde de belirli camilerde ve Nasuhî Camii'nde okunmaktadır.

Regaibiye

Uşşakî tarikatı şeyhi ve XVIII. asrın mutasavvıf şairlerinden Abdullah Salahî Efendi'nin (ö. 1782) eseri olan regaibiye tevhid, Peygamberimizin ruhunun yaratılması, doğumu, miraç, naat, münacat gibi konuları içerir. Asıl ismi *Matlau'l-fecr* olan eserin Na'lîzade İbrahim Efendi (ö. 1766) adlı bestekâr tarafından bestelendiği rivayet edilmiştir. Beste günümüze ulaşamamışsa da beyit kenarlarında yer alan notlarda o bölümlerin hangi makamlarda okunması yazılıdır. Nitekim ilk altı beytin kenarındaki makam isimleri uşşak, bayatî, acem, arazbar, tâhir ve uşşak şeklindedir. Bu makamları takip ederek makam geçkileriyle okumak, oldukça dikkat ve musiki birikimi gerektiren bir meseledir. Regaibiye, bilhassa Uşşakî dergâhlarında ve Fatih'teki Tahir Ağa Tekkesi'nde okunmaktaydı. Günümüzde birkaç seneden beri irticali (emprovize) olarak Abdullah Salahî'nin haziresinde medfun bulunduğu Fatih'teki Tahir Ağa Camii'nde ve Üsküdar Yeni Cami'de okunmaktadır.

Teravih

İstanbul'un başlıca camilerinde teravih, sonradan Enderun usulü olarak adlandırılan tarzda kılınırdı. Gerek imam gerekse müezzinler, okuyuşlarında musiki makamlarına riayet ederler ve namaz aralarında ilahiler okunurdu. Mesela yatsı namazının farzı rast makamında kılındıktan sonra, teravih namazında ve aralarda okunan ilahiler de sırasıyla ısfahan, sabâ, hüseynî, evc ve acem-aşiran makamlarıyla bestelenmiş eserlerden seçilirdi. Cumhur müezzinliği uygulaması da bu usulün tabii bir parçasıydı. Bu usul, Osmanlı iç teşkilatında sarayda, Hırka-i Saadet'te, saraya bağlı camiler ve mescitlerde başlamışken, zamanla selatin camileri başta olmak üzere büyük camilerde ve dergâhlarda uygulanmış, zamanla Anadolu'ya da yayılmıştır. Kaynağı Buhurîzade Mustafa Itrî Efendi'ye (ö. 1712) dayandırılan bu usulün, tarihte saray camileri dışında uygulanmasının en yaygın olduğu yer ise Eyüpsultan Camii'dir. Ramazan ilahileri bestekârlarının "Eyyubî" lakabını taşıması bunun tezahürüdür. Bu usulü ve tertipleri anlatan bilgilerin hocadan talebeye şifahi olarak intikal etmesi sebebiyle yazılı kaynaklar oldukça kısıtlıdır. Bu sahadaki bilgilerin çoğu, bu tür uygulamalara şahit olan kişilerin hatıraları arasında yer alan kısa bilgilerden ibarettir. Ancak sözlü kültür aktarımı ile pek çok sayıda musiki eserinin günümüze intikal ettiği dikkate alınırsa, bu tür nakillerle günümüze ulaşan bu bilgiler de azımsanmayacak seviyededir.

İSTANBUL TEKKE MUSİKİSİ

Tekkelerde icra edilen ilahi, durak, tevşih, şuğul, kaside, savt, ism-i celâl, mersiye, tesbih, nefes, nevbe gibi formlar, tekke musikisini oluşturur. Bunlar içinde ilahi, kaside ve tevşihler en önemli yeri tutar. Evliyaların sözleri ve nasihatlerinden oluşan şiirler en güzel nağmelerle bestelenerek insanların neşe ve zevk içinde dinî-tasavvufi hakikatleri kavramasına vesile olur. İlahi, kaside, naat (irticali), tevşih, mevlit, tekbir, salât ve selam, şuğul, regaibiye ve miraciye cami ve tekke musikisinin ortak formlarıdır.

Tekke musikisindeki en önemli husus, burada yetişen sanatkârların, sanatın Allah'tan olduğu gerçeğini hiç unutmadan eserlerini oluşturmalarıdır. Tekke musikisinin öğretildiği ve yaşatıldığı yerlerin başında Mevlevîhaneler gelir.

Mevlevîhaneler (Mevlevî tekkeleri), musiki eğitimi konusunda bir nevi konservatuar görevi görmüşlerdir. Kâdirîlik, Rifaîlik gibi diğer tarikatların meclislerinde de bazı dinî musiki eserlerine ve ney, kudüm gibi sazlara yer verilmişse de Mevlevîhanelerde sistemli bir şekilde Mevlevî ayinleri icra edilmesi, ney ve rebabın Mevlevîlik kültüründe çok önemli semboller sayılması yüzünden, bu sazların icra eğitimlerinin yapılması bu yerleri âdeta konservatuvar gibi musiki eğitimi yapılan merkezler hâline getirmiştir. Mevlevîhanelerde icra edilen ve Mevlevî ayinleri adı verilen musiki eserleri dinî musikimizin en sanatlı eserleridir. Bunların çoğu İstanbul'da, şehirli sanatkârlar eliyle ortaya konulmuştur.

İstanbul'da başta Yenikapı Mevlevîhanesi olmak üzere Galata ve Bahariye Mevlevîhaneleri dinî musikinin merkezleri olmuşlardır. Itrî, Dede Efendi (ö. 1846), Zekâî Dede (ö. 1897), Kutbünnâyî Osman Dede, Hüseyin Fahreddin Dede (ö. 1911) ve daha niceleri buralardan yetişmiştir. Bu musikişinaslar hem yetiştikleri tekkelerde, hem de diğer Mevlevîhanelerde görev yapmışlardır. Mevlevî ayinleriyle beraber, diğer dinî formlardaki eserler de bu mekânlarda meşk ediliyor, birçok sanatkârın yetişmesi sağlanıyordu. Mevlevîhaneler, bu tarikatın tasavvuf eğitiminin yapıldığı yerler, zikir mekânları, insan yetiştirme merkezleri olmakla beraber, musiki başta olmak üzere diğer güzel sanatlarda da önemli merkezler olmuştur. Nitekim Mevlevîhanelerde yetişenler, edebiyat, dinî ve müspet ilimler, hüsnü hat, musiki, yabancı diller konusunda söz sahibi isimler olmuşlardır.

Mevlevîhanelerde mübarek gün ve gecelerde mukabele-i şerif okunur, zikirler yapılırdı. Ramazanlarda teravih namazları zaten musiki âleminin üstatlarının yetiştiği yerler olan bu dergâhlarda; ilahilerle, kasidelerle, makam geçkileriyle coşku içinde eda edilirdi.

İSTANBUL: DİNÎ MUSİKİNİN ÖNEMLİ İSİMLERİNİN YETİŞTİĞİ ŞEHİR

Dinî musiki, hatta genel musiki konusunda XV. asır ve daha öncesine ait bilgilere ulaşılamamakla birlikte, Şeyh Vefa'nın (ö. 1490) hutbeleri güzel sesle okuduğu, bazı musiki eserleri vücuda getirdiği rivayet edilmiştir. XVI. asırda Sinaneddin Yusuf (ö. 1578), Mahmud Çelebi (ö. ?), Zakir Recaî (ö. ?) gibi kimselerin dinî musiki eserleriyle şöhret oldukları biliniyor. Bu asırdan çok fazla eser intikal etmemiş olmakla birlikte, Sultan III. Murad'ın (ö. 1595); "Uyan ey gözlerim gafletten uyan." sözleriyle başlayan şiiri, notasıyla günümüze ulaşmıştır. Ayrıca Mevlevî ayinlerinin en eskileri olan ve "beste-i kadîm", "âyin-i

DEDE EFENDİ SERMÜEZZİN OLUNCA

1831 senesi Ocak ayında ramazanın ilk gecelerinden birinde, sarayda kılınan bir teravih namazı bize tarihî bir vesikayı da beraberinde sunmaktadır:

Sultan II. Mahmud Han dönemi bir ramazan gecesi sarayda, Enderun usulü teravih namazı kılınıyordu. Sultanın da cemaat içinde bulunduğu bu namazda; Kazasker Zeynelabidin Efendi hünkâr imamı, Dede Efendi ise sermüezzindi. Cumhur müezzinler ise Dellalzade, Şakir Ağa, Mutafzade, Eyyubî Mehmed Bey'di. Teravih namazının son dört rekâtında usul gereği müezzinler acem-aşiran makamında salavat-ı şerife okudular. İmam Efendi, namazı aynı makamda kıldırmaya başladı. Ancak makamın sonunda karar perdesini acem-aşiran yerine, iki perde altta bitirdi. Bu şekilde makam o güne dek pek kullanılmayan ferahfezâ makamına dönüştü. Âdet üzere acem-aşiran makamında ilahi okumaya hazırlanan Dede Efendi, makam son anda değişince kısa süreli bir şaşkınlık yaşadı. Çünkü ferahfezâ makamında o güne dek hiç ilahi bestelenmemişti. Ancak Dede Efendi, Yunus Emre'nin "Şûride vü şeydâ kılan yârin cemâlidir beni" güftesini, imam efendinin son selamından sonra irticalen, besteli bir ilahi gibi usule uygun bir şekilde ferahfezâ makamında terennüm etti. Hepsi musiki dehası olan talebelerine de dönüşlerde kendisine eşlik etmesini işaret etti. Namazdan sonra diğer birçok Osmanlı padişahı gibi kendisi de musikişinas olan Sultan II. Mahmud, Dede Efendi'yi takdir etti ve ferahfezâ makamının ihyasını rica etti. Bundan sonra Dede Efendi, ferahfezâ makamında bir klasik takım ve ardından meşhur Ferahfezâ Ayini'ni bestelemiştir.

kadîm" diye anılan pençgâh, hüseynî ve dügâh ayinlerinin de bu asra ait besteler olduğu kabul edilmektedir.

XVII. asırda cami ve tekke musikisinde önemli şahsiyetler yetişmiştir. En mühim isimlerin başında hiç şüphesiz Hafız Post (ö. 1694) gelmektedir. Türk musikisine her sahada ölmez eserler vermiş olan bu zattan sonra, Edirneli Küçük Derviş Mustafa Dede'nin (ö. 1684) *Bayâtî Âyîn-i Şerîf*'i de bu asrın en mühim eserlerindendir. Kur'an tilavetiyle bilinenler arasında ise Hünkâr İmamı Amasyalı Evliya Mehmed (ö. 1634) ile talebesi "Şeyhu'l-eimme, reisü'l-hutabâ" gibi unvanlarla anılan ve İstanbul'un muhtelif camilerinde hatiplik eden Kumkapılı Şaban'ı (ö. 1685) zikretmek icap eder.

Meşhur mutasavvıf Aziz Mahmud Hüdayî (ö. 1628) de, XVII. yüzyılın önemli isimlerindendir. Birçok bestekâr tarafından bestelenen şiirlerinin bazılarını da kendisi bestelemiştir. Bilhassa bazı teravih tevşih ve tertipleri, temcidler ve münacatlar yazmıştır. Yine Hafız Kumral (ö. 1650), Şaban Dede (ö. ?) gibi meşhur musikişinaslar Hüdayî Dergâhı'nda "zakirbaşılık" etmiştir. "Durak" formunun da bu asrın mahsulü olduğu tahmin edilmektedir.

XVIII. asırda dinî musiki büyük sanatkârlar elinde daha ciddi bir gelişme göstermiştir. Dinî musikinin inkişaf ettikleri yerler olan büyük cami ve tekkelere zengin şahsiyetler teberrularda bulunarak; *mevlit*, *mi'raciye* ve *Muhammediye* okunmak için bir hayli vakıf tesis ederek, musikinin gelişmesinde katkıda bulunmuşlardır. Büyük bestekârlardan bazılarının tekke edebiyatının yanı sıra âşık edebiyatına da iltifat ederek mühim eserler bıraktıkları söylenebilir. Bu devrin en önemli isimlerinden Buhurîzade Mustafa Itrî (ö. 1712), Nazim (ö. 1727), Hasan Ağa (ö. 1724), Seyyid Nuh (ö. 1714) Divan edebiyatının naat, gazel, murabba, rubai şarkılarına dinî ve ladinî (dinî olmayan) besteler yaptıkları gibi, hece vezniyle yazılmış âşık ve tekke şiirlerine de sade ve samimi ezgiler besteler vücuda getirmişlerdir. Büyük musikişinas, aynı zamanda şair ve hattat olan Itrî'nin İstanbul'dan taşarak, bütün İslam âlemince de benimsenmiş segâh makamındaki *Tekbîr*'i, *Salât-ı Ümmiye*'si, rast makamındaki *Na't-ı Şerîf*'i, segâh makamındaki *Âyîn-i Şerîf*'i, güftesi de kendisinin olan nühüft makamındaki *Tevşîh*'i (Sâyesi düşmez yere bir böyle nahl-i Tûr'sun) dinî musikinin şaheserlerindendir.

Kâdirî, Rifaî, Bedevî, Sadî, Şazelî, Bayramî, Halvetî, Celvetî gibi tarikatlar, bu asırda daha çok yayılmıştır. Bu tarikatların zikir meclislerinde okunan şuğuller (Arapça ilahiler) ve Türkçe ilahiler önemli yer tutar. Bu asırda başta Niyazî Mısrî (ö. 1694) olmak üzere Abdülahad Nurî (ö. 1651), Şemseddin Sivasî (ö. 1597) gibi tanınmış mutasavvıfların eserlerine ve Yunus Emre'ye (ö. 1320?) isnat olunan birçok şiire, besteler vücuda getirilmiştir.

Bu asırda yetişen en önemli şahsiyetlerden biri de dinî eserleriyle şöhret kazanan Gülşenî tarikatı şeyhi Derviş Ali Şiruganî'dir (ö. 1714). Güftesi Niyazi Mısrî'nin "Ey garîb bülbül diyârın kandedir" ve güftesi Sultan II. Mustafa'nın (ö. 1703) "Allâh ü Rabb-i lâ-yezâl" olan eserleri en meşhur eserlerindendir. *Mi'râciyye*'si ile meşhur, Galata Mevlevîhanesi'nde neyzenbaşı ve şeyh olan Kutbünnâyî Osman Dede (ö. 1729) de bu asrın kıymetli şahsiyetlerindendir.

Bu asrın ilk yarısında Sultan II. Mustafa ile Sultan III. Ahmed'in (ö. 1730) sade bir lisanla ilahiler yazdıkları ve bunların bazılarının yine aynı asırda bestelenerek, tekkelerde okunduğu da malumdur. Asrın ikinci yarısında da birçok değerli musikişinas yetişmekle beraber, en bilinenleri Çalakzade Şeyh Mustafa (ö. 1757), Vardakosta Ahmed Ağa (ö. 1794), Hafız Şeyda'dır (ö. 1799).

Kudretli bir bestekâr olan ve sûzidilârâ, nevâ-bûselik, arazbar-bûselik, nevâ-kürdî, gerdâniye-kürdî, hicâzeyn, şevkıdil gibi makamları terkip eden; naat (*na't*), ayin, durak, ilahi besteleri olan Sultan III. Selim (ö. 1807) de dinî musikide dönemin en önemli şahsiyetlerindendir. Onun musikişinaslara büyük teveccüh göstermesi ve onları himaye etmesi bu sanatın daha da yükselmesini sağlamıştır. Büyük bestekâr İsmail Dede'nin (ö. 1846) yetişmesinde de en büyük müessir de odur. Sultan II. Mahmud (ö. 1839) da ladinî eserler vücuda getiren bir bestekâr olmasının yanında dinî musikiye ilgi göstererek, gelişmesinde etkili olmuş bir isimdir.

Cami musikisi XVIII. ve XIX. asırda mütekâmil bir hâl almıştır. Enderun'a istidatlı gençler alınıyor ve eğitiliyordu. Şakir Ağa (ö. 1840), İsmail Dede, Haşim Bey (ö. 1868) gibi musikişinaslar Enderun'da yetişerek "müezzinbaşı" olmuşlardır. "Hünkâr imamlığı" yapmış olan Kazasker Mustafa İzzet Efendi (ö. 1876), Tanburî Ali Efendi (ö. 1890?), Medenî Aziz Efendi (ö. 1895) de XIX. asırdaki simalardandır. Büyük camilerde imamlık, hatiplik ve müezzinlik yapacak olanların özellikle güzel sesli ve musikişinas olmalarına özen gösteriliyordu. Bu sayede cami musikisinde önemli gelişmeler sağlanmıştı. Kur'an tilavetinde de bu asırda zirve derecesine ulaşıldığı muhakkaktır. Bir taraftan "İstanbul edası" ortaya çıkmış, diğer taraftan "Mısır ağzı" okuyuş devam etmiştir.

Mevlevî musikisi hariç tekke musikisinin XIX. asırda önceki yüzyıla nazaran fazla terakki ettiği söylenemez. Naat ve duraklarıyla muvaffakiyet gösteren, aynı zamanda hattat olan Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Dellalzade İsmail Efendi (ö. 1869), Müezzinbaşı Rıfat Bey (ö. 1888) ile

ladinî eserleriyle meşhur olmakla birlikte, az sayıda fakat muvaffakiyetli dinî eserler vermiş olan Hacı Arif Bey (ö. 1885) ve Hacı Faik Bey (ö. 1891) gibi şahsiyetler, bu asrın en mühim musikişinaslarıdır. Hammamîzade İsmail Dede Efendi ve Zekâî Dede (ö. 1897) en çok ilahi besteleyenlerin başında gelmektedir. Bilhassa Zekâî Dede, çok sayıda Arapça ilahi (şuğul) bestelemiştir.

Önceki asırlara nazaran birçok ayin-i şerifin bestelendiği Mevlevî musikisi bu asırda büyük bir inkişaf göstermiştir. Sultan III. Selim, Dede Efendi (ö. 1846), Nakşî Dede (ö. 1853), Eyüplü Hüseyin Dede (ö. ?), Zekâî Dede, Müezzinbaşı Rıfat Bey gibi şahsiyetlerin vücuda getirdikleri ayinler bunlardandır. Acem-aşiran makamındaki *Âyîn-i Şerîf*'iyle unutulmazlar arasına girmiş olan Bahariye Mevlevîhanesi Şeyhi Neyzen Hüseyin Fahreddin Dede Efendi de (ö. 1911), aynı asırda yetişmiştir. III. Selim'in ve II. Mahmud'un İstanbul'daki Mevlevîhanelere devam etmeleri, bu müesseselerdeki musiki faaliyetlerinin artmasına vesile olmuş, kıymetli bestekârların, kudümzen, neyzen ve icracıların yetişmelerini sağlamıştır.

Sabâ, nevâ, bestenigâr, sabâ-bûselik, hüzzam, şevkutarab, ferahfezâ ayinlerinin yanı sıra önemli tevşih ve ilahiler besteleyen İsmail Dede'nin talebeleri arasında Eyyubî (Eyüplü) Mehmed Bey (ö. 1850), Behlül Efendi (v. 1895) ve Zekâî Dede en meşhurlarıdır. Dede, çok sayıda şuğul (Arapça ilahi), ayin-i şerifler, naat, ilahi, durak bestelemiştir.

Diğer asırlarda olduğu gibi bu asırda da *mevlit* okuma konusunda önemli bir sanat telakki edilmiştir. Önceki asırlarda Sinaneddin Yusuf Çelebi, Bursalı Sekban (ö. ?) gibi zatların *mevlit* bestelediklerini biliyoruz. Fakat genel olarak besteli mevlitler rağbet görmemiş, daha çok irticali olarak okunması tercih edildiğinden, bu eserler unutulmuştur.

Ayrıca bu asırda tekkelerde pek çok zakir ve zakirbaşı yetişmiştir. *Kıyam zikri* denilen tarzın bu devirde daha sanatlı bir hâl aldığı söylenebilir. Özellikle rast perdesinden başlayarak, perde perde yükselen ve sonra gene perde perde pestleşen musiki ve zikir tavrı açısından çok mükemmel bir "kelime-i tevhid" zikrinin *(perde kaldırma)* bu asırda tertip edildiği kabul edilmektedir.

Mevlevî ayinlerinde en mühim vazifeyi deruhte edenler kudümzenbaşılar ile neyzenlerdir. Beşiktaş Mevlevîhanesi Şeyhi Neyzen Mehmed Said Dede (ö. 1853), oğlu Neyzen Yusuf Paşa (ö. 1884), kardeşi Neyzen Salih Dede (ö. 1888) bu asrın en mühim neyzenleridir. En mühim şahsiyetlerden biri olan Neyzen Aziz Dede (ö. 1905) Galata, Üsküdar ve Bahariye Mevlevîhanelerinde neyzenbaşılık yapmıştır.

CUMHURİYET DÖNEMİ İSTANBUL'UNDA DİNÎ MUSİKİ

Cumhuriyet döneminde tekkelerin kapatılmış olması dinî musiki bakımından çok büyük kayıp olmakla birlikte, İstanbul'daki en önemli faaliyet, musikimize ait dinî ve ladinî eserleri tespit konusundaki çalışmalar olmuştur. Muallim İsmail Hakkı Bey (ö. 1927), Muallim Kâzım Bey (Uz) (ö. 1943), Abdülkadir Töre (ö. 1946), Eyyubî Ali Rıza Bey (Şengel) (ö. 1953), Hüseyin Sadettin Arel (ö. 1955), Sadettin Nüzhet Ergun (ö. 1960) gibi üstat musikişinaslar birçok eseri tespit ederek, notaya aldılar. 1923'te teşekkül eden İstanbul Konservatuvarı, Mevlevî ayinlerinden birçoğunu, muhtelif tevşihler, kamerî aylara göre tasnif edilmiş ilahiler ve bir kısım Bektaşî nefeslerini neşretti. Günümüze kazandırılan pek çok eserin tasnifinde bulunan Rauf Yekta Bey (ö. 1935), Ali Rıfat Bey (Çağatay) (ö. 1935), Muallim İsmail Hakkı Bey, Zekâîzade Hafız Ahmet Efendi (Irsoy) (ö. 1943) (Zekâî Dede'nin mahdumu), Dr. Subhi Ezgi (ö. 1962) ve Mesut Cemil Bey (ö. 1963) (Tanburî Cemil Bey'in mahdumu) hayırla ve rahmetle anılması gerekli isimlerin başında gelir.

Sadettin Nüzhet Ergun'un hazırladığı *Türk Musikisi Antolojisi*'nin iki ciltten oluşan "Dinî Eserler" kısmı, her asra ait önemli isimleri kısaca ve özellikleriyle tanıtan değerlendirmeler yanında, sağlam bir güfte mecmuası olması bakımından da oldukça kapsamlı ve dinî musiki açısından değerlidir. Hafız Ali Rıza Sağman'ın (ö. 1965) kaleme aldığı *Mevlid* ve *Meşhur Hâfız Sâmi* adlı eserleri de son devir dinî musikisi ve icracıları hakkında önemli bir kaynaktır. Kubbealtı Akademi Vakfı'nın Abdülkadir Töre ve Ali Rıza Şengel'in tespit ettikleri ilahi notalarını neşretmesi de çok önemlidir.

Bu dönemde önceki devirlerde olduğu gibi "cami musikisi" sahasında bilhassa Kur'an tilavetinde kıymetli hafızlar yetişmiştir. Bazıları önceki asrın sonunda yetişmiş, musikiye vâkıf ve kıraat ilminde de ihtisas sahibi olan bu üstatlar, memlekette yerleşmiş olan "bedî'î" Kur'an okuyuş tarzının İstanbul'daki temsilcileri olmuşlar ve "Türk tavrı" okuyuş, onlarla bilinir hâle gelmiştir.

Aksaray Valide Camii başmüezzini Hafız Cemal Efendi (ö. 1946), Üsküdar Yeni Valide Camii müezzinlerinden Karabacak Süleyman (ö. ?), Meclis-i Mebusan Camii müezzini Beşiktaşlı Hafız Rıza (ö. ?) ezan okuyuşlarıyla meşhur olmuş isimlerdir.

Gazelleri taş plaklarda dinlenebilen Hafız Sami (ö. 1943), Hafız Kemal (ö. 1939) ile ses kayıtları mahdut

olan Hafız Yaşar (ö. ?), Hafız Fahri (ö. ?), Hafız Hasan Akkuş (ö. 1972), Hafız Esat Gerede (ö. 1958), Yeraltı Camii imamı Üsküdarlı Ali Efendi (ö. 1976), İskele Camii imamı Hafız Nafiz Uncu (ö. 1958), Üsküdar Emetullah Gülnuş Valide Sultan Camii imam ve hatibi hattat, ebrucu hezarfen Necmettin Okyay Hocaefendi (d. 1883-ö. 1976), Hafız Abdurrahman Gürses (d. 1909-ö. 1999), asrın ikinci yarısında meşhur olmuş okuyuculardır.

Bu üstatlardan bilhassa geniş musiki birikimi olan Üsküdarlı Ali Efendi, Karaköy'de Yeraltı Camii imamı olmasına rağmen Üsküdarlı olması hasebiyle kendine has okuyuş üslubu "Üsküdar ağzı" ifadesiyle anılır olmuştur. Son yıllarda vefat eden musikişinas Hafız Kâni Karaca da, Ali Efendi'nin talebesidir. Ali Efendi'nin talebeleri arasında İsmail Karaçam, Emin Işık ve Hafız İlhan Tok'u zikretmek lazımdır. Yine son reisülkurralardan olan Abdurrahman Gürses'in talebelerinden Hafız İsmail Biçer (ö. 1998) ve Hafız Mehmet Çevik'i de (ö. 1992) en iyi okuyucular arasında saymak gerekir. Yine son devirde okuyuşlarıyla meşhur olmuş, Mehmet Ali Sarı, Kemal Tezergil, Halil İbrahim Çanakkaleli, Fevzi Mısır, Nihat Ulu gibi şahsiyetler de son dönemin tanınan hafızlarıdır.

Mevlithanlıkta da yine başta Hafız Sami'yi hatırlamak icap eder. Hafız Kemal, Hafız Şaşı Osman (ö. 1932), Hafız Fahri, Hafız Burhan (Sesyılmaz) (ö. 1943) şüphesiz mevlit icracılığı konusunda en önce hatırlanacak isimlerdir.

Mersiye okuyuşlarıyla bilinenler Hafız Mecit Sesigür (ö. ?), Esat Gerede ve kendine has okuyuş tavrıyla Sebilci Hüseyin Efendi (ö. 1975) son asrın ikinci yarısında yetişmiş, ses kayıtları elde bulunan, sadece İstanbul'da değil, bütün ülkede bilinen nadir okuyuculardandır.

Bestekârlarımızdan Sultanahmet Camii imamı Hafız Sadettin Kaynak (ö. 1961) da, bu asırda dinî eserler bestelemesinin yanı sıra Kur'an okuyucusu, mevlithan, naathan, kasidehan, gazelhan olarak bilinmektedir. Her alanda ölümsüz eserler bırakmıştır. Onun da elimizde okuduğu mahdut Kur'an ve gazel kayıtları vardır. Gazelleri taş plaklarda mevcut olup Kur'an kayıtları bazı şahsi arşivlerde bulunmaktadır.

1932'de ezanın Arapça okunmasının yasaklanması ve 1925'te tekkelerin kapatılması da cami ve tekke musikisi formlarının unutulmasına sebep olmuştu. Zira zamanla usta icracıların azalması yüzünden meşk zinciri kesintiye uğramış, varlığı bilinen dinî musiki formlarının icrası tavırsız, geleneksiz, gelişigüzel, icracının kendi maharetine kalmıştı. Artık dinî musikinin büyük bölümü hayatın bir parçası değil, bir meslek olarak, sanat faaliyeti şeklinde icra ediliyordu. Zikir meclislerinde musiki icraları, miraciye, Muhammediye, regaibiye ile ezanın beş vakit farklı makamlarda okunması, salâlar gibi formları gelenekli tavırlarıyla bilenler azalmış, halk bunları neredeyse tamamen unutmuştu. Türk musikisinin de belli bir dönem yasaklanması sebebiyle ladinî musiki de gelenekli tavrıyla icra edilemez hâle gelmişti.

Buna rağmen son dönemde az da olsa çeşitli ustalardan meşk edenlerin katkısıyla cami ve tekke musikisinin bazı formları yeniden canlandırılmaya başlanmıştır. Bunlardan Neyzen Halil Can'ın (ö. 1973) evinde ve İstanbul Yüksek İslam Enstitüsü'ndeki dersleri, Bekir Sıtkı Sezgin'in (ö. 1996) ise konservatuvardaki dinî musiki formları ile ilgili çalışmaları önem arz etmektedir. Bu çalışmalar sayesinde o dönemde unutulmuş olan birçok form yeniden öğrenilmeye başlanmış, akademisyenler ve talebeler yetişmiş, eserler yayınlanmıştır. Bu çalışmalar arasında Fatih Karagümrük'te dinî musiki konusunda önemli bir arşivi olan "Türk Tasavvuf Musikisini ve Folklorunu Araştırma ve Yaşatma Vakfı" adıyla faaliyet gösteren Cerrahî Tekkesi'nin de bir nevi atölye hizmeti gördüğünü belirtmek gerekir. Tekkelerin kapatılmasından sonra, tekke musikisi sahası ciddi ölçüde daralsa da önemli hizmetlere imza atmış zakirbaşılar, icracılar yetişmiştir. Özellikle Üsküdar Özbekler Tekkesi, Kasımpaşa Rifaî Dergâhı, Kâdirîhane Tekkesi gibi mekânlarda dinî musiki çalışmaları sürmüştür.

Ayrıca son zamanlara kadar muhtelif konaklarda ve evlerde yapılan meşkler de dinî ve ladinî eserlerin yeniden kazanılmasını sağlıyordu. Bunların başında İbnülemin Mahmud Kemal'in (ö. 1957) evinde gerçekleşen toplantılar hem dinî hem ladinî musikinin icra edildiği önemli mahfillerden biridir. Bu toplantılara edebiyatçılar, şairler, hafızlar ve musikişinaslarla beraber gençler de devam ediyor, musiki ve edebiyata dair eserler "fem-i muhsin"den (yani bunları üslubuna uygun olarak icra edebilen üstatlardan) işitilerek meşk ediliyordu. Neyzenbaşı Halil Can'ın evinde yaptığı haftalık toplantılara Üsküdar'da Nezih Uzel'in (ö. 2012) ev meşkleri, bir ayin-i şerif bestesi de bulunan Necdet Tanlak'ın (d. 1928) Fatih'teki haftalık toplantıları da eklenmelidir.

İSTANBUL'DA İCRA TAVIRLARI

Anadolu'nun her yerinde var olan musiki kültürün icra tavırlarında mahalli özellikler itibarıyla ses, nağme, vurgu bakımından farklılık görülebiliyordu. İstanbul'un ise merkez-i hükûmet olması ve büyük sanatkârlardan oluşan icracıların bulunması sebebiyle icra tavırlarında sanatkârane özellikler ağır basmaktaydı. Bu üstatların

ortak özellikleri musikiye vâkıf olmaları, çoğunun önemli eserler vermiş bestekârlar olmaları, bu sayede özellikle serbest icralarda nağme zenginliği, sesleriyle metinlerdeki manalarla mütenasip ifadeler kullanmalarıydı.

İstanbul'da değişik bölgelerindeki üstatların icra tavırlarında mevcut farklılıklar olabiliyordu. *İstanbul tavrı, tekke tavrı, Üsküdar tavrı, Fatih tavrı* gibi icra tavırlarının doğmasını ve zamanla şehirde yerleşmesini sağlamıştır. O kadar ki herhangi bir tavra mensup bir okuyuşu işitenler: "Bu falan hocanın talebesi.", "Filanca hocanın tavrıyla okuyor." diyebiliyordu. Bu da İstanbul'un sadece sanat ve sanatkârlar bakımından değil, sanatseverler bakımından da dikkate alınmayı gerektiren bir özelliği olarak öne çıkmaktadır.

Dinî musikide edebiyat, şiir, vezin, kelimelerin telaffuzları *(mahreçleri)* bakımından doğru icra edilmesi çok daha önemlidir. Bunun için de cami ve tekke tavrını bilmek, bunun gerektirdiği dinî terimlere, Arapça ve Farsça terkiplerin telaffuzlarına aşina olmak lazımdır. Bunun en iyi ve kadim öğrenim şekli de *fem-i muhsin* tabiri ile ifade edilen, en güzel ve doğru icra eden ağızdan birebir "meşk" etme yöntemidir. Bu meşk yönteminin en önemli mekânlarından biri tekkelerdir. Tekkelerdeki toplu icralar, zikirler esnasındaki icra şekilleri, zakirbaşı denilen ustaların icralarındaki ses, gırtlak nağmeleri, mimik ifadeleri, buraların müdavimleri olanlar tarafından devamlı müşahede edilen tavırlar olmaktaydı.

Aynı şekilde camilerdeki üstatlar, hafız, imam ve müezzinler veya sarayda Enderun Mektebi'ndeki icracı hocalar ve bestekârların meşk halkalarında bulunanlar, hatta evlerde, konaklarda oluşturulan meşk ve sohbet toplantılarına devam edenler, yerleşmiş olan icra tavırlarının silsilesini oluşturuyorlardı. İcracı olmak isteyenler de istidatları nispetince bu tavırlardan etkileniyorlar, sesler ve kabiliyetler farklı olsa da tekke tavrı, cami tavrı gibi icra tavırları yerleşmiş oluyordu. İstanbul'un her alandaki yüksek sanat hayatının etkisi sebebiyle Kur'an-ı Kerim tilaveti konusunda önemli okuyucular yetişmiş, tavır ve makam uygulaması konusunda sadece Anadolu'ya değil, diğer İslam ülkelerine de örnek olmuştur. "İstanbul tavrı" konusunda en önemli örnek yukarıda ismi zikredilen hafız Üsküdarlı Ali Efendi'dir.

Günümüzde, musikimizin unutulmaya yüz tutmuş olan bölümlerinin, özellikle de günümüz İstanbul'unda dinî musikinin bilhassa cami musikisi eğitimine talip olanlar, devamlı artmaktadır. Nitekim bir müddettir kötü okunan ezanlar duyulmamaktadır. Dinî musikiye vâkıf bazı sanatkârların gayretiyle birtakım eğitim çalışmaları yapılmaktadır. Müftülüklerin kurum içi eğitim faaliyetleri yanında, Üsküdar'da Hüdayî Topluluğu ile Beykoz Kavacık'ta Mihrabat Kültür Sanat Bahçesi'nde (Ataullah Tekkesi) birçok imam ve müezzine dinî musiki eğitimi verilmektedir. Dinî musikimizin naat, temcid, münacaat, salâlar, farklı makam terkipleri ile teravih tertibi gibi bölümlerinin, yeni icracılar tarafından yeniden kadim icra şeklini bilenlerden meşk edilerek öğrenilmesi yönünde ümit verici çalışmalar sürmektedir.

KAYNAKLAR

Çağlar, Yusuf (ed.), *İstanbul Ezanları*, İstanbul 2010.

Ergun, Sadettin Nüzhet, *Türk Musikisi Antolojisi,* II c., İstanbul 1942-43.

Özcan, Nuri, "Onsekizinci Asırda Osmanlılarda Dinî Mûsikî", doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 1982 [Nuri Özcan'ın ayrıca *DİA*'daki dinî mûsikiyle ilgili başka maddelerinden de faydalanılmıştır].

Sağman, Ali Rıza, *Meşhur Hâfız Sâmi*, İstanbul 1947.

Sağman, Ali Rıza, *Mevlid Nasıl Okunur ve Mevlidhanlar*, İstanbul 1951.

Şahin, Ahmed, Mehmet Kemiksiz, *Enderûn Terâvihi ve Cumhur Müezzinliği,* İstanbul 2010.

Şengel, Ali Rıza, *Türk Mûsıkîsi Klâsikleri: İlâhîler*, haz. Yusuf Ömürlü, IV c., İstanbul 1979-82.

Töre, Abdülkadir, *Türk Mûsikîsi Klâsiklerinden İlâhîler*, haz. Yusuf Ömürlü, V c., İstanbul 1984-96.

Uzun, Mustafa, "Mi'râciye", *DİA,* XXX, 135-140.

CUMHURİYET'İN MÜZİĞİ VE İSTANBUL

GÖNÜL PAÇACI TUNÇAY*

Müziğin yapısını, "ses"in fiziki özellikleri ve o müziğin oluşumunda kullanılmış olan teknik kadar, tarih ve coğrafya da belirler. Toplumların yaşadığı mekânların bu ortak ve soyut dili, zamanla aidiyet niteliği kazanır, sosyal bilincin parçası hâline gelir. Bu bağlamda, genelde Türk müziği, özelde de İstanbul'un müziği, etrafıyla, öncesi ve sonrasıyla ele alınmalıdır; aksi hâlde bu müziğin gerçek kimliğini oluşturan bileşenlerin oranı bozulmuş, farklılaşmış olur. Ayrıca belli bir tarihsel dönemi, hele hele Cumhuriyet dönemini konu edinmek söz konusu olunca ister istemez, değişim ve başkalaşma sürecini analiz etme zorunluluğu doğar. O nedenle İstanbul'un müzik sanatı üzerinden Cumhuriyet dönemindeki serüvenini anlayabilmek için mutlaka bu şehrin fonksiyon değiştirdiği kültürel arka planı söz konusu etmek gerekir. Bu da, başkent Ankara'dan ve orada belirlenmiş olan kültür siyasalarından, kurumlardan ve bunların müziğe yansımalarından bahsetmeyi gerektirir. Özellikle kuruluş dönemi uygulamalarının müziğimizin üzerindeki kalıcı etkilerini görmek, "şimdi"yi ve "burası"nı görebilmenin ön koşuludur. Bu durumda, Cumhuriyet İstanbul'unun müziğini Ankara üzerinden okumaya çalışmak bir paradoks değil zorunluluk olarak sayılmalıdır.

Genel olarak "Türk musikisi" şeklinde ifade edilen müziğimiz, kendine mahsus ses aralıkları, makamsal yapısı, özgün vuruş ve vurgu kalıplarının yanı sıra vezin-usul ilişkisi kurmuş olan ve zaman içinde sosyal hayatın şartlarının da etkisiyle değişip dönüşerek süregelen kültürel bir mirastır. Günümüzde çeşitli yaklaşımlara bağlı olarak "geleneksel musiki", "Osmanlı dönemi müziği", "klasik musiki", "klasik Türk müziği" gibi sıfatlarla nitelenen bu müziğin, kaynaklarını Osmanlı öncesi farklı uygarlıklardan ve coğrafyalardan almakla birlikte, yerleşik kurallarını İstanbul'un fethinden sonra oluşturduğunu söyleyebiliriz. Türk musikisinde asırlar boyunca usta bestekârların önemli eserleriyle genişleyen, kimileri unutulup yenileri bestelenen ciddi bir repertuvar bulunmakla birlikte, Osmanlı'nın yenileşme dönemlerine tekabül eden XIX. yüzyıl ve devamındaki Tanzimat (1839) ve Meşrutiyet (1908) dönemlerinin, Türk musikisi üzerine bire bir denilebilecek oranda yansıyarak onda dönülmeyecek bir üslup ve tarz farklılaşmasına yol açtığı söylenebilir. Esasen başka sanat dallarında da görülen biçim ve içerik değişimleri, XX. yüzyıl başlarından itibaren Cumhuriyet'e geçişi hazırlayan şartların etkilerini yansıtmaktadır. Bu nedenle, Türkiye Cumhuriyeti'nin sahip olduğu müzik mirasının bugününü belirleyecek olan sürece hızlıca bir göz atmak yerinde olacaktır:

Yenileşmenin hemen akla getirdiği II. Mahmud döneminde (1808-1839), iyice hızlanan ve sosyal hayattaki etkileri de yoğunlaşmaya başlayan cereyan, musiki üzerinde de hissedilmeye başlanmıştı. Mehterhane'nin yerine kurulan Muzıka-i Hümayun teşkilatı (1827?), Avrupa'dan getirilen müzisyenler kanalıyla Batı'nın musiki anlayışını tercih etmekte ve bu yolla sarayda farklı bir zevkin rüzgârı esmekteydi. Zaten bu dönemlerden itibaren klasik musikinin yavaş yavaş çözüldüğü, formların küçülerek yeni ritim ve melodi anlayışlarının egemen olmaya başladığı görülür.[1] İmparatorluğun merkezinde, âdeta bu müziği belirleyici konumda yaşamış olan ünlü bestekâr Hammamîzade İsmail Dede Efendi (ö. 1846) duruma "Artık oyunun tadı kaçtı." diyerek tepki göstermiş; bu cümle, İstanbul'da kurduğu son cümlelerden biri olmuş ve hacca giderek orada vefat etmiştir.[2]

Aslında Muzıka-i Hümayun kanalıyla II. Mahmud döneminden itibaren ülke topraklarına resmen girmiş olan Batı notası ve Batı müzik repertuvarı, bu müziğin ilk temsilcileriyle birlikte başta askerî kurumlar olmak üzere çeşitli alanlara yayılmış ve bu tarz, çeşitli formlarda bestelenen marş, mazurka, polka gibi giderek popülerleşen örnekler yoluyla da dinleyicisini oluşturmaya başlamıştı. Dünya üzerindeki imparatorlukların çözülmeye başlamış olmasının da

* İstanbul Üniversitesi. Resim ve metinlerinin bir kısmı yazar tarafından hazırlanmıştır.

1 Aksoy, Bülent, "Tanzimattan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma", *TCTA*, V, 1223. Ayrıca musikideki yenileşme sürecinin irdelendiği bir yayın da *Cumhuriyet'in Sesleri* adlı kitaptır (ed. Gönül Paçacı, İstanbul 1999).

2 Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhan: Dede Efendi*, İstanbul 1341, s. 166.



1- Askerî bando takımı Bâb-ı Hümayun'da (25 Nisan 1909)

etkisiyle bölgesel ve büyük savaşlar yaşanmakta ve bununla birlikte milliyetçilik akımları da yükselmekte idi. Bu genel durumun etkisiyle, etnik temele vurgu yapılarak tarif edilen sosyokültürel yapının tercihi olan "halk müziği" kavramı ortaya atılmakta gecikmeyecekti.

Osmanlı'nın son dönemlerinde, ülkede resmî bir iltifat görmekte olup aynı zamanda modern hayatı temsil eden Batı müziğinin yanı sıra, geleneksel müzikte önemli bir birikimin de canlılığını koruduğuna ve kudretli bestekârlar eliyle aktarıldığına işaret etmek mümkündür. Geçmişe ait klasik/büyük eser formları, Zekâî Dede (ö. 1897) gibi klasik üslubu yaşatan bestekârlardan Hacı Arif (ö. 1885), Şevkî (ö. 1891) ve Rahmi Bey (ö. 1924) gibi şarkı bestekârlarına; Tanburî Ali Efendi'den (ö. 1902) yenilikçi sazendeler Tanburî Cemil (ö. 1906) ve Udî Nevres (ö. 1937) beylere uzanan müzisyenler zinciri eliyle yeni üretilen melodik yapılara dönüşerek halka ulaşmayı sürdürmektedir. Her ne kadar Türk musikisi formları küçülmekte, şarkı formu öne geçmekte ve Batı müziğinin melodik-ritmik etkisi yeni bestelenen eserlere aksetmekteyse de, bu günden bakınca bu karşılaşmanın bir yandan "kendini korumaya çalışma" endişesini yarattığı da söylenilebilir. Müziğin kendisinin yanı sıra düşünce hayatında da bu etkileşimin izlenebilmesi mümkün olup bu durum dönemin müzik yayınlarında görülen dağınıklıktan, tartışmalardan ve çoğunlukla polemiğe dönüşen üsluplardan da anlaşılabilmektedir.

Bu süreçte, aslında genellikle yazılmayıp ustadan çırağa, zihinlerden icraata intikal ederek gelmiş olan geleneksel musiki, yeni bir zihniyet dairesine geçmektedir. Burada hemen işaret edilmesi gereken husus, temelde "üslup" dediğimiz hayati özelliğin değişmekte olduğudur. Beste ve güftelerin üslubu icranın üslubunu da belirler ve bir imparatorluk merkezi olarak İstanbul, adı geçmese de, başından itibaren bu musikinin özel arka planında var olmuştur. Seslerin, ritimlerin ve sosyal hayatın değişimi, İstanbul'un değişmesi anlamına da gelmekte ve onunla paralel cereyan etmektedir.

Söz konusu müziğin teknik bir özelliği olarak belirtmek gerekir ki, "talim ve icra"nın neredeyse aynı anda cereyan etmesi, usta-çırak, hoca-talebe ilişkisi içinde aktarılması; toplu fasıllarda da genel bir uygulama ve zevk bütünlüğü oluşması sonucunda, Osmanlı'da müzik üzerinden ortak bir kültürel iklim oluşmuştur. Ayrıca, hemen burada eklemek gerekir ki, bir üst-kültür olarak Osmanlı müziğinin din dışı klasikleri içinde, "millet-i hâkime" olan İslam ve "anâsır-ı sâire" diye adlandırılan Ermeni, Yahudi ve Ortodoks-Rum milletlerinin izlerini



2- Donizetti Paşa

ayrı ayrı sürmek imkânsız ve manasızdır; tarihin ve coğrafyanın değişen koşulları içinde bir arada-yan yana yaşamış bu halkların kendi kültürel renklerini, farklılıklarını koruyabildikleri müzik alanlarını-türlerini, bu soyut mirasın en temel unsurları olarak görmek ve ele almak gerekir.[3]

Osmanlı'nın karmaşık toplum yapısında müziğin, herhangi bir sosyal sınıf, cemaat ya da belirli bir grubun tekelinde kalmadan varlığını sürdürmüş olması, bir "hayatiyet" meselesinden çok, bu musikinin kendi dinamikleriyle açıklanabilecek bir olgudur. Odak noktası İstanbul olan, İstanbul'da cereyan eden, uçları eriten bu sentez süreci içinde -dinî alanların ve kısmen, folklorik unsurların korunaklı durumları müstesna tutulmak kaydı ile- çok sayıda toplumsal grup, müziğin üretim ve aktarımında rol almıştır. Osmanlı saray müziğini ele aldığı kapsamlı kitabında Walter Feldman, usta-çırak ilişkisinin sıklıkla sınıfsal sınırları aştığını belirtmiş ve "... Mevlevî dervişleri, Yahudi hazzanları, Rum kiliselerinde okuyan muganniler ve diğer gruplar müziğin aktarımı konusunda ayrı yollarda ilerlemekle beraber, hiçbir grup bir diğerine kapalı değildi."[4] değerlendirmesinde bulunmuştur. Müzikle kurulan ilişki, uzun yıllar süren meşk üzerinden bir içselleştirmeyi, sahiplenme duygusunu da yaratmıştır hiç kuşkusuz. Bugünden bakınca, bu yakınlık hissiyatının, toplumsal ve kültürel koşulları inşa eden temel unsurlardan olduğu görülebilir. Müzik birtakım hassasiyetlerin üzerine çıkabilmiş, sosyal statü farklarını yok edebilmiştir ki, müzik tarihimizde buna verilebilecek pek çok örnek vardır. Bu çeşitliliğin ve zenginliğin Cumhuriyet sonrasına ne derece yansıdığı ise ayrıca tartışılabilecek bir konudur.

Cumhuriyet'e gelinceye kadar müzik talim ve tedrisinin yapıldığı sivil yapılar, meşkhaneler, musiki cemiyetleri ve özellikle Mevlevîhaneler, hayatta olan usta bestekâr ve müzik adamlarının da halka halka yayılan etkileriyle önemli yer tutuyordu. Batı'dan gelen müzik dilinin beraberinde getirdiği yeni değerler, tüm kurumlarıyla yaşamakta olan yerli müziğin üzerinde ciddi değişimler yaratmaya başlamıştı. Makam terkipleri, usul bölümlemeleri ve yapılar değişmeye başlamış, beste biçimleri (formlar) küçük yapılara dönüşmüş, daha serbest ve kısa soluklu örnekler tercih edilir olmuştu. Sözel niteliğini sürdürmeye çalışan, kendi düşünce ve ses sistemini muhafazada direnen geleneksel müzik, bugünden bakınca, metot ve notaya geçme evrelerine çoktan girmiş olan Batı müziği karşısında biraz da savunmasız diyebileceğimiz bir hâldeydi. Karşılaşan bu iki ayrı müzik dili arasında bazen açık bazen kapalı gerginlikler yaşanmış, ama denilebilir ki, bu süreç içinde bu iki dilin mensupları birbirini yok sayma noktasına gelmemişlerdir.

Bu arada XIX. yüzyılın sonlarında sesin kaydedilebilir hâle gelmesi ve fonograf, gramofon gibi aletler yoluyla müzik eserlerinin kalıcılaşmaya başlaması, hem müziğin kendisinde hem de üretim-tüketim ilişkisinde önemli değişikliklere yol açmaya başlamıştır. Aynı zamanda önemli bir ticari alan olarak gelişen taş plak endüstrisi, eserlerin kaydedildiği zaman ve ortamları sabitleyici özelliği ile de hızlı bir şekilde gelişerek yaygınlaşmaktadır. XX. yüzyılın ilk çeyreğinde İstanbul'da plak fabrikalarının kurulmaya ve ciddi bir sektör oluşturmaya başladığı görülür. Yaygınlıkla dinlenen ilk kayıt örnekleri, başta Tanburî Cemil Bey gibi virtüöz bir sazende olmak üzere çeşitli icracılar tarafından halkın kulaklarına ulaşmakta ve sözel kültür, basılarak yayılan müzik neşriyatına paralel olarak tüketilmektedir. Bu basılı müzik malzemeleri ve artık iyice kullanılmakta olan "Batı notası" da aslında, geleneksel müziğin yapısal değişimine yol açan, bu değişimi gözlemleyebileceğimiz malzemeler olarak değerlendirilebilir.[5]

3 Gönül Paçacı, "İstanbul'un Müziği", *Karaların ve Denizlerin Sultanı İstanbul*, İstanbul 2009, s. 415-443.

4 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court*, Berlin 1996, s. 18.

5 Osmanlı ve Cumhuriyet'te XIX. yüzyılın son çeyreğinden Harf Devrimi'ne kadar olan sürede basılmış olan müzik kaynaklarının toplu halde incelendiği ve bu sürecin



3- Bir fasıl grubu. Sağdan sola, arka sıra: Emin (Ongan), İbrahim, Şefik (Gürmeriç), Selahaddin (Pınar), Şerif, Zeki, Cemal, Numan. Orta sıra: Hayriye, Nedime, --, Seyyan, --, --, Mahmure, Hayriye. Ön sıra: Necati, Neyzen Tevfik, Nubar (Tekyay) (1920'nin sonları) (Gönül Paçacı Arşivi)

Yüzyılın başlarında musiki eğitiminde genel bir boşluk olduğu; cemiyetler, meşkhaneler, tekke, Mevlevîhane ve özel ortamlarda icra edilen musikinin, eğitim açısından yetersiz kaldığı görüşleri ağırlık kazanmaya başlamış ve devletin musiki eğitimini üstlenmesi, düzene koyması yönünde, Seyyid Abdülkadir (Töre)'in (ö. 1946) Maarif Nezareti'ne sunduğu bir rapor uyarınca, yalnız ilkokullara mahsus bir müzik eğitim programı hazırlanmıştır.[6]

Ayrıca İstanbul'da Darülmuallimat (Kız Öğretmen Okulu) bünyesinde[7] ve Darüşşafaka'da[8] ciddi bir musiki eğitim geleneği de devam etmektedir. Büyük bestekâr Zekâî Dede ile başlayan ve oğlu Zekâîzade Ahmed Efendi ile devam eden bu kuvvetli eğitim Cumhuriyet'in ilanından sonra da korunarak bir müddet sürdürülmüştür.

Türk müziği geleneğinde son derece önem taşıyan sivil yapılar olarak zikredebileceğimiz musiki cemiyetleri ise II. Meşrutiyet'ten itibaren, başta Darülfeyz-i Musiki (bugünkü Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin selefi diyebileceğimiz cemiyet), Darülmusiki-i Osmanî, Darüttâlim-i Musiki, Şark Musiki Cemiyeti, Gülşen-i Musiki Heyeti gibi farklı isimlerle ve İstanbul'un çeşitli semtlerinde faaliyet göstermekte idiler. Ayrıca pek çoğu kısa ömürlü olan özel musiki okullarının ve ünlü bestekârların evlerde verdikleri meşklerin yanı sıra, özellikle sahne (temaşa) sanatının giderek ilgi çekiyor olması sonucu, değişik bir tarz da oluşmaya başlamıştı. Tiyatro müzikleri, revü şarkıları, kanto ve operet tarzı müzikler yazılmaya başlanmış ve bu alanda daha çok geleneksel müzik bestekârları eser vermişlerdir.

Dönemin bu ihtiyacına uygun olarak, İstanbul Şehremini Cemil Paşa döneminde yerli temsiller üretmek ve bu temsillere geleneksel tarzda besteler yazmak amacıyla 1914 yılında Darülbedayi kurulmuş ve musiki kolunun başına bestekâr Ali Rıfat Bey (ö. 1935) getirilmiştir[9] (Darülbedayi, günümüzdeki Şehir Tiyatroları'nın temelinde yer alan kurumdur).

geleneksel müziğin yapısıyla irtibatlandırıldığı şu kitaba bkz. Gönül Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak/Neşriyat-ı Musıkî*, İstanbul 2010.

6 Programın sadeleştirilmiş tamamı için bkz. M. Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi: Derleme*, Ankara 1986, s. 81-82.

7 Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Ankara 1990, c. 2, s. 451.

8 Mehmet İzzet v.dğr., *Daruşşafaka - Türkiye'de İlk Halk Mektebi,* İstanbul 1927, s. 77.

9 Osman N. Ergin, *Türk Maarif Tarihi*, İstanbul 1977, c. 4, s.1553.



4- Tanburî Cemil Bey'in "Şetaraban [Şedaraban] Peşrevi" nin kapağı (Yusuf Çağlar Arşivi)



5- İstiklal Marşı'nın Ali Rıfat Bey bestesinin kapağı: "İstiklal Marşı: Maarif Vekâleti Celilesince tertip olunan müsabakada heyet-i ilmiyye kararıyla birinci ittihaz edilen Millî Marşımızdır. Müellifi Ali Rıfat, Hat: Hamid". (M. Ruyan Soydan Arşivi)
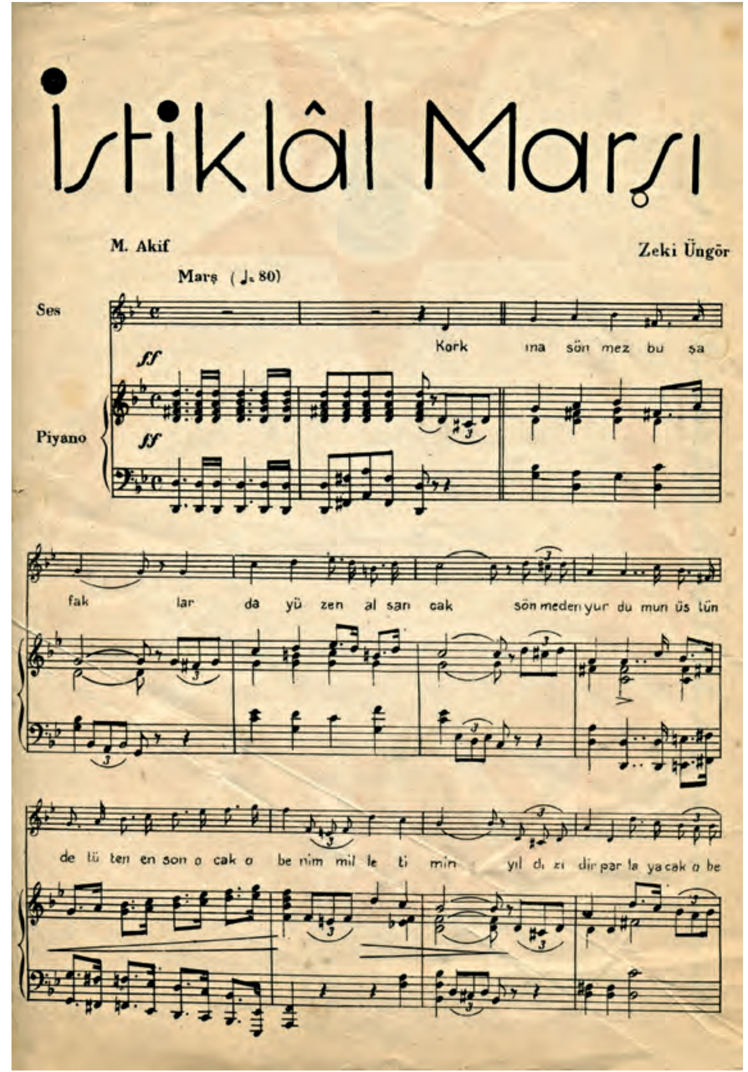
Ardından 1916 yılında irade-i seniyye ile kurulan Musiki Encümeni ve Darülelhan adı verilen müzik okulu, Türk musiki eğitim tarihinin dönüm noktalarından birini oluşturarak, başta Rauf Yekta Bey (ö. 1935) olmak üzere dönemin önemli müzisyenlerini bünyesinde toplamıştır. Kurumun ilk reisi eski Evkaf Nazırı Ziya Paşa (ö. 1929) olup, kısa bir süre bestekâr Rahmi Bey (ö. 1924) ve Cumhuriyet'in ilanından sonra da Musa Süreyya Bey yönetiminde, Türk müzik tarihinin ilk ve en önemli resmî kurumu olarak yerini almıştır. Darülelhan'da önceleri "millî musiki eserlerinin zıyadan muhafaza (yok olmaktan korunma) maksadıyla tespit ve tasnif edilmesi" amacıyla belirlenen temel hedef, Cumhuriyet'in ilanından sonra kurumun bünyesine Batı musikisi eğitiminin de eklenmesi üzerine değişmiştir (Daha sonra İstanbul Konservatuvarı ve İstanbul Belediye Konservatuvarı adlarını alan bu kurum, 1986 yılında İstanbul Üniversitesi'ne devredilerek Devlet Konservatuvarı niteliğini kazanmış olup günümüzde de eğitim vermeye devam etmektedir).[10] 13 Mart 1923'te Darülelhan heyetinin Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'nda verdiği "fevkalade" konser, Reis Ziya Paşa'nın bestelediği "Anadolu Kahramanlarına Armağan-ı Zafer" isimli marşı ile başlamıştır.

Bu arada Musiki Encümeni lağvedilip okulun yapılanması değiştirilir ve konservatuvar Türk ve Batı müziği faaliyetlerinin bir arada yürütüldüğü, yayın faaliyetine ağırlık verildiği bir şekil alır. Yeni kurulan Cumhuriyet'in coşkusuyla yapılmış olan pek çok faaliyet ve yayın organlarının bu faaliyetlere gösterdiği ilgi, devlet adamlarının Darülelhan'ı sıklıkla ziyareti gibi ayrıntılar, toplumda da bu kurum üzerinden bir duyarlık yaratmaktadır. Bu duyarlığın sadece İstanbul merkezli

10 Gönül Paçacı, "Kuruluşunun 77. Yılında Darü'l- Elhan ve Türk Musıkisinin Gelişimi I-II", *TT*, 1994, sy. 121, s. 48-55; sy. 122, s. 17-23.



6- Zeki Üngör'ün bestesinin kapağı (M. Ruyan Soydan Arşivi)



7- İstiklal Marşı'nın notası

olduğu sanılmamalıdır; tıpkı 1919'da Bursa'da yayınlanan *Âlem-i Musîkî* dergisinde yer alan yazılarda[11] olduğu gibi, 1923'te *Millî Mecmua*'ya Kayseri'den Safvet Ârifî Bey tarafından gönderilmiş olan yazıda da aynı duyarlı yaklaşımın görülmesi mümkündür:

> ... Bugünkü Dârü'l-Elhan, işte böyle kendimize ait, olduğu gibi bir hayat ihtiyacından doğmuştur. O, doğan millî hayat zevkinin tekâsüf edeceği ilk istasyondur; şu hâlde bu zevke cevap vermeye, onu hedefe doğru idare etmeye mecburdur, vazifesi budur.
>
> Bu, nasıl olacaktır?
>
> Dârü'l-Elhan'da alaturka ve alafranga şubeleri varmış. Fakat ben soruyorum: Almanya'da tahsil eden Türk Musa Süreyya Bey Türk musikisi için el'ân, bundan sonra alaturka-alafranga gürültüsünün veya tercih-i tereddîsinin lüzumuna kâil midirler? Mutlaka hâl çaresi, "Alaturka mı, alafranga mı?" sualinin cevabı mıdır? Eğer böyle ise yine soracağım: Niçün bu kadar şeklî düşünüyoruz? İlham alınacak yeri, mebnii gördükten sonra hadiselere, tabiata, şayiâtâ, yani mevzuuna mana verecek olan "musiki ruhu" elastikiyeti içün etrafına şekilden bir ağ mı örmeye kaldı?[12]

"Millî"liğin ve millî olma kriterlerinin önemli yer tuttuğu, kültür ve sanatın da bu temel referans üzerinden tekrar kurgulandığı bu dönemde, dönemin ruhunu en iyi yansıtan konulardan biri de, uzunca zamandır eksikliği hissedilen "millî marş" meselesinin öyküsüdür: Mehmet Akif Bey'in, 12 Mart 1921'de Büyük Millet Meclisi'nce İstiklal Marşı olarak kabul edilen şiirinin, Ankara Hükûmeti'nin emriyle İstanbul Maarif Müdürlüğü tarafından bir yarışma açılarak bestelenmesine karar verilmiş ve 12 Şubat 1923'te açılan bu müsabakaya devrin büyük müzik üstatları yoğun ilgi göstermişlerdir. Toplam

11 "Darülelhan'ın Tarihçesi", *Âlem-i Mûsikî*, 1335 (1919), sy. 4; "Darülelhan Meselesi", 1335 (1919), sy. 5.

12 Safvet Arifî, "Musıkî ve Hayat", *Millî Mecmua,*10 Nisan 1340, s. 182-183.



8- Darülelhan'da koro sınıfı, piyanoda oturan Armoni hocası Edgar Manas (1926) (Gönül Paçacı Arşivi)

55 besteden, birinciliği Şark Musiki Cemiyeti Reisi Ali Rıfat Bey'in acem-aşiran makamındaki eseri kazanır. Hükûmet bu marşı bastırarak okullara ve bakanlıklara dağıtsa da bir müddet sonra, Ali Rıfat Bey'in alaturka müzik mensubu olması gerekçesi ile itirazlar dile getirilmeye başlanır. Yeni bir değerlendirmenin yapılması, hatta Avrupalı bir müzisyene danışılması gibi görüşler de ileri sürülür.[13] Bu süreçte diğer bazı bestekârlar kendi İstiklal Marşı bestelerini çevrelerinde yaymış ve çeşitli bölgelerde farklı besteler okunur olmuştur. Bunun üzerine Ankara'da tekrar bir kurul oluşturulur, Ali Rıfat Bey'in marşı resmen kabul edilir ve bastırılan notanın kapağına "... Heyet-i İlmiye kararıyla birinciliği ittihaz eden millî marşımızdır." ibaresi eklenir.[14]

Aynı zaman diliminde, İstanbul'da mevcut olan Muzıka-i Hümayun (daha sonra Makam-ı Hilafet Muzıkası) teşkilatının şefi ve Darülelhan'ın hocalarından Osman Zeki (Üngör) Bey (ö. 1958) Ankara'ya çağrılmış ve orada, Batı müziğinin, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası ile sürdürülecek olan uygulamalarının ve Musiki Muallim Mektebi ile başlayacak olan eğitim sürecinin merkezinde yer alacak bir konuma getirilmiştir. Yine o günlerde, 11 Mart 1924'te, Ankara Millî Sinema binasında Latife Hanım'ın himayelerinde düzenlenen bir baloda Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın sahneye çıktığı ve programda Şef Zeki Bey'in İstiklal Marşı'nı seslendirdiği bilinmektedir.[15] (Bu marş, 1930 yılında alınan bir kararla Türkiye Cumhuriyeti'nin millî marşı olarak resmen kabul edilen ve günümüzde de çalınan marştır).

İstanbul'un temsil ettiği "imparatorluk payitahtı" kültürünün Darülelhan ve benzeri kurumlarla ilişkilendirildiği; bunun yanı sıra Ankara'nın "başkent" olarak yeni kurulan Cumhuriyet'in değerlerinin merkezini oluşturduğu bu yıllarda, dönem yayınları izlendiğinde özellikle Ziya Gökalp'in (ö. 1924) "kültür (hars)-medeniyet" ayrımı üzerinden, yeni bir sosyokültürel yapının temellerinin atılmaya çalışıldığı görülebilir. Buna göre müzikteki ideal sentezi kurgulayan Gökalp "... Osmanlı musikisi kaidelerden mürekkep bir fen şeklinde olduğu hâlde" nitelemesi ile Osmanlı müziğini, "... kaidesiz, usûlsüz, fensiz melodilerden, Türk'ün bağrından kopan samimi nağmelerden ibarettir." diye tanımladığı Türk musikisinden ayrı bir yapı gibi göstermektedir.[16] Bu görüş doğrultusunda ele

13 Ayrıca yine o yıl Maarif Vekaleti bir tebliğ göndererek, bütün okullar nezdinde hangi bestenin iyi olduğunu inceletmiştir. Bkz. Muhittin Nalbantoğlu, *İstiklal Marşımızın Tarihi*, İstanbul 1963, s. 148.

14 "Kağıtçılık ve Matbaacılık Osmanlı Anonim Şirketi" nin bastığı yaprak notadır.

15 *Hâkimiyet-i Milliye,* 6 Mart 1924.

16 Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, Ankara 1339 (1923), s. 30.

İSTANBUL'DA TANGO

MURAT BELGE

I. Dünya Savaşı'nın ardından önce Avrupa'ya sonra Pera (Beyoğlu) yoluyla İstanbul'a buradan da Türkiye'ye yayılan tangonun Arjantin'de Buenos Aires'in yoksul mahallelerinde doğmuş bir dans olduğunu bilmeyen yoktur herhâlde. Amerika zencilerinin cazı, Anadolu Rumlarının rebetikosu, Lizbon yoksullarının fadosu gibi, tango da bir "aşağı sınıf" müziğiydi. İspanyol müziğinden, Küba'nın "habanera"sından, benzer geleneklerden yararlanmıştı, büyük bir ihtimalle. Her sanatsal biçimin arkasında birçok farklı geleneğin bileşimi bulunur. Ama sonuç olarak da kendine özgüydü, benzersizdi.

Tangonun XIX. yüzyılın son yirmi, otuz yılında biçimlendiği tahmin ediliyor. Dediğim gibi, tango, Buenos Aires'in arka mahallelerindeki batakhanelerde serpilmiş bir müzik ve başından beri bir dans. Müzik olarak da, dans olarak da, içine doğduğu dünyanın belli başlı özelliklerini yansıtıyor: "maço" tarzıyla, enerjisiyle. Zaten bu "maço" deyimi de İspanyol dilinden dünyaya yayılmış bir kavram değil mi?

Birçok müzik türü böyle "yeraltı"nda doğar; bir zaman sonra egemen, kibar sınıflarca öğrenilir, onların da ilgisini çekmeye başlar. Bu, çok zaman, bir süre içinde dünyaya da yayılabileceğinin işaretidir. Nitekim yukarıda saydığım türler, başta caz, hep böyle bir seyir izledi. Tango, belki aynı zamanda bir dans olduğu için, bütün dünyada popüler oldu. Birçok ülke, Arjantin'den aldıklarıyla yetinmeyip kendi tangolarını da bestelemeye başladı.

Arjantin'in büyük tango sanatçısı Carlos Gardel'dir. Gardel 1890'da, Toulous'ta gayrimeşru bir çocuk olarak doğdu. Bir süre sonra annesi Arjantin'e göçünce o da Buenos Aires'te büyüdü. Yalnız Latin Amerika'da değil bütün dünyada tanındı ve sevildi. Amerika Birleşik Devletleri'ni ve çeşitli Avrupa ülkelerini (başta Paris) sık sık ziyaret etti. Tango, I. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda Avrupa'da popüler olmuştu. Gardel onu daha da fazla sevdirdi. 1935'te, Kolombiya'da bir uçak kazasında öldü. Genç yaşta gelen bu trajik ölüm popülerliğini de arttırdı.

Avrupa'ya gelen tango, burada kendini hayli değişik bir ortamda buldu. Sert hareketler yapan apaşlar değil, hülyalı beyler ve hanımlarla karşılaştı. Böylece yumuşadı ve kibarlaştı. Bazı ülkelerde, örneğin Finlandiya'da, neredeyse yerli bir müzik türü gibi kucaklandı. Alman, Fransız, Rus ve İspanyol tangoları oluştu. Türkiye ve Yunanistan da geri kalmadı. Hatta Magrep ve Lübnan'da Arap sanatçılar da Arapça tango söylediler (Cezayirli Yahudi Lili Boniş gibi).

Türkiye'de ilk tango bestecisi Necip Celal Antel (d. 1908-ö. 1957) olmuştur. Bu ilk beste Türkiye'nin en güzel tangolarından biri olan "Mazi"dir. İlk plağı yapılan tangoyu ise, Türkiye'nin öteki ünlü tango bestecisi Fehmi Ege (d. 1902-ö. 1978) yazmış, Seyyan Hanım da plağa okumuştur: "Mehtaplı Bir Gecede". Aslında bu ikisinden de önce, Muhlis Sabahattin'in bestelediği "Tango turque" vardır, ama o sadece enstrümantal olmak üzere bestelenmiştir (Bunun gibi bir de "Valse İstanbul" yazmıştır).

Osmanlı'nın son yıllarında başlayan Batılılaşma hareketi doğal olarak musiki alanını da etkilemişti. Arjantin'de Buenos Aires'te tango yavaş yavaş şekillenirken İstanbul halkı da "kanto"yu icat etmişti. Kanto, Direklerarası'nın tiyatrolarında "piyes"ten önce söylenen ve "avam"a hitap ettiği düşünülen bir türdü. Söyleyenler gayrimüslimdi. Çünkü kantonun aynı zamanda "ahlak dışı" olduğu düşünülüyordu. Öyle veya değil, kanto çok popülerdi.

Tango da popüler oldu. Ama onun doğrudan hitap ettiği kesimin kanto sevenlere kıyasla daha az "avam" olduğu da herhâlde söylenebilir. Tango daha çok, bir şekilde, bir "Batı ürünü", buralara Batı'dan gelme bir müzikti. Ayrıca da, bir "dans"tı. Dans ise, o "avam" kesiminin bilmediği ve öğrenme konusunda da çekingen davrandığı bir şeydi. Onun için tangonun başından itibaren daha "elit" bir havası oldu.

Yalnız Türkiye'de değil, her yerde, Avrupa'da, tangonun Arjantin'deki tango olmaktan çıktığına değinmiştim. Bu, bir tür "sınıf atlama" durumu olarak değerlendirilebilir. Bir "âşıkane" tavır gene vardı ki, Clemenceau da tango yapanları bir süre süzdükten sonra "Neden ayakta?" diye sormuştu yanındakilere. Ama Avrupa'daki "sarılışma" Arjantin'deki gibi sert ve maço olmadığı gibi, öylesine açıkça cinsel imalı da değildi; daha romantik bir cinselliği ya da âşıkaneliği vardı. Bu bekleneceği üzere, Türkiye'de de böyle oldu. Hatta Türkiye'de romantik-cinsel tarz da epeyce bir törpülendi. Kaçgöçten yeni çıkmış bir toplumda başka türlüsü düşünülemezdi. Zaten "dans" kendisi, başlı başına, bir hayli yeni bir olaydı. Köçek ya da çengi, rakkase vb., bir profesyonelin dans etmesini seyretmeye alışık olan Türkler, kendileri dans etmeye (bir erkek ve bir kadın bir arada!), gene de kolay alıştılar. "Dans hocalığı" diye bir meslek oluştu. Gayrimüslim azınlıklardan, belki en çok da Ermeniler arasından çıkan "dans hocaları", kentin hemen hemen her yerinde "dans mektepleri" açtılar. Bu mekteplerde öğrenilen danslar arasında en fazla önem verileni, şüphesiz, tangoydu. Tango, "partner"le yapılması en fazla stratejik önem taşıyan dans olmanın yanı sıra, seyre-



9- Türk musikisi eğitiminin Darülelhan'dan kaldırılması üzerine bir araya gelen musiki üstadları, Darülelhan hoca ve talebeleriyle. Arka sıra, soldan 2. Hafız Kemal Batanay, 3. Hafız Zeki Çağlarman, 4. Neyzen Tevfik. Zeki Çağlarman'ın önünde, solda Hafız Saadettin Kaynak, yanında hanende Beykozlu Hadiye. Yukarıdan 3. sırada, ortada Zekaizade Ahmet Irsoy, yanında Rauf Yekta, yanında Kazım Us (1926) (Gönül Paçacı Arşivi)

alınan müzik eğitiminin, Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak, toplumun kültür hayatının biçimlendirilmesi konusunda temelde devletin "terbiye" anlayışının gerisinde yer almış olan yaklaşımla örtüştüğünü söylemek mümkündür.[17]

Bugünden bakıldığında, Cumhuriyet'in benimsediği kültür politikasının devletçe belirlendiği ve devlet merkezli yürütülmeye çalışıldığı; amaçlananın, insanların gündelik yaşamlarını ve zihniyetlerini değiştirmek, bu sayede de yeni bir kimlik inşa etmek olduğu görülebilmektedir. Mustafa Kemal'in bizzat belirttiği gibi "en önde yürütülmesi gereken", en değer verilen ve üzerinde en çok uğraşılan alan, ilk dönem resmen devrimlerin arasında sayılmasa da sonradan üzerinde fırtınalar kopacak olan müzik reformudur. Dönemin resmî söyleminde bu reformun başlıca üç tarafı, üç aşaması vardır. İlkini, Osmanlı'dan kalan ve dışlanması gereken geleneksel müzik; ikincisini, bir sentez malzemesi olarak dönüştürülüp işlenecek halk müziği; üçüncüsünü ise bu sentezi gerçekleştirmeye yarayacak tekniği içeren Batı müziği oluşturur. Gökalp'in, musikideki bu ayrımı en açık vurgulayan ifadesi ise şudur: "... Acaba bunlardan hangisi millîdir? Şark musıkisinin hem hasta, hem de gayrı millî olduğunu gördük. Halk musıkisi harsımızın, garp musıkisi de yeni medeniyetimizin musıkileri olduğu için her ikisi de yabancı değildir. O hâlde millî musıkimiz, memleketimizdeki halk musıkisi ile garb musıkisinin imtizacından doğacaktır."[18]

1924'te Darülelhan tarafından birtakım sorulardan oluşan fişler hazırlanmış, her vilayetin Maarif müdürlükleri eliyle Anadolu'daki okulların müzik hocalarına ulaşmak ve o yörelerin türkülerinin notasını temin etmek istenilmiştir.[19] İyi sonuç vermeyen bu teşebbüsten bir müddet sonra da, yine bu kurum tarafından, İstanbul Şehremini Muhittin (Üstündağ) Bey'in desteği ile Anadolu'ya türkü derleme seyahatlerinin ilki düzenlenir. 1926'daki bu ilk gezide, Darülelhan Müdürü Yusuf Ziya Bey ve Rauf Yekta Bey'in de olduğu dört kişilik ekiple Güney, Güneydoğu ve Orta Anadolu'dan bazı illere gidilmiş ve iki ay süre

17 Devlet kurumları üzerinden bu sürecin irdelendiği yazı için bkz. Füsun Üstel, "1920'li ve 30'lu Yıllarda 'Milli Musiki' ve 'Musiki İnkılabı'", *Defter*, 1994, sy. 22, s. 41- 53.

18 Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, s. 131

19 Bu fişlerin tıpkıbasımı için bkz. *Dârülelhan Mecmuası*, 1 Şubat 1340, sy. 1, s. 40- 41.

denlere marifet göstermeye de çok yatkındı. "İyi dans eder.", "Tangoda çok iyidir." gibi referansların "sosyete hayatı"nda ağırlığı vardı.

Dolayısıyla tango, sınıfsal bakımdan uygun düşenler arasında hızla yayıldı; büyük kentlerin dışına da taştı. Taşarken şüphesiz "avam"laşmadı. "Mahfel" denen yerin müdavimler çevresinin dışına pek çıkmadı. Gene de, Çankırı'da ya da Samsun'da ya da Denizli'de, "komparsita"sız başlayan düğün ender görülürdü. Bunu da gelinle güveyin başlatması beklenirdi.

Ama tabii, tangonun en büyük kahramanları, tangoları söyleyenlerdi. İlk büyüklerin başında İbrahim Özgür geliyordu. Gençliğinde doğu ülkelerini gezmiş, Hindistan'da bulunmuş, hatta arada bir "begüm"le bir gönül macerası yaşamıştı. Türkiye'de çok sayıda plak doldurdu, daha çok Fehmi Ege ile çalıştı. Galatasaray'da, Yeniçarşı Sokağı'nda, "Özgür Bar" adında bir gece kulübü açıp çalıştırdı. Kalp kriziyle ölmeden kısa bir süre önce Fehmi Ege'ye mektup yazmış, "Tangoları sen besteledin ama ben söyledim, onun için bütün aşk mektupları bana yazıldı." demişti. Haklıydı.

Kadınların başında Seyyan Hanım geliyordu. O evliydi ve son derece mazbut bir hanımefendiydi. Her yıl bir ay kadar bir süre İstanbul'a gelir, stüdyoda önlü arkalı on plak doldurup dönerdi. Onun için tango sevenler onu hiç görmediler, ancak plaklarını kapışabildiler. Gülriz Sururi'nin annesi Suzan Lütfullah da tango plakları doldurmuştur. Münir Nurettin'in bile bir tango plağı vardır.

Daha genç kuşaktan Celal İnce Türkiye'de epey popüler olduktan sonra Amerika'ya gitti ve hayatının büyük bir kısmını orada geçirdi

Necip Celal-Fehmi Ege kuşağından sonra Türk tangosunun en sevilen bestecisi Necdet Koyutürk (d. 1921-ö. 1988) oldu. Onun çok popüler tangosunu söyleyen Şecaattin Tanyerli de bu dönemin önde gelen solistiydi. 1960'lardan sonra Türkçe tango ve genel olarak tango, çekiciliklerini kaybettiler. Rock müziği gibi yeniliklerin yanı sıra tango gibi bir dansı mümkün kılan hayat tarzı da ortadan kalkmıştı. Ama tango gibi milyonlarca insanın gönlünü, sevgisini kazanmış bir musiki türünün büsbütün unutulması da olacak şey değil. Dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye'de de tangoyu sevmeye devam eden kişiler var. Bunlar ayrıca dernek de kuruyor, tango zevkini kolektif bir çabayla diri tutmaya çalışıyor. Türkçe tangodan başka Arjantin tangosunun meraklıları da var. Ama bu gibi çabalar ne kadar olursa olsun, tango artık "nostalji" kelimesine değmeden dinlenen bir musiki değil.
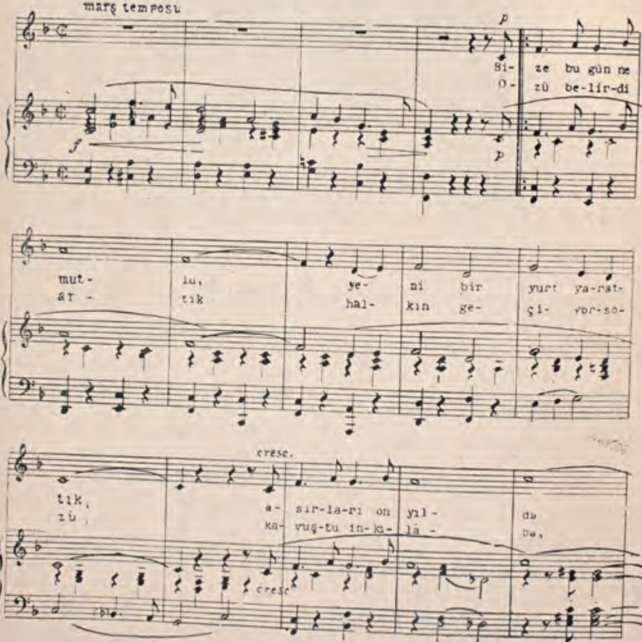
CUMHURİYETİN 10 UNCU YIL DÖNÜMÜ
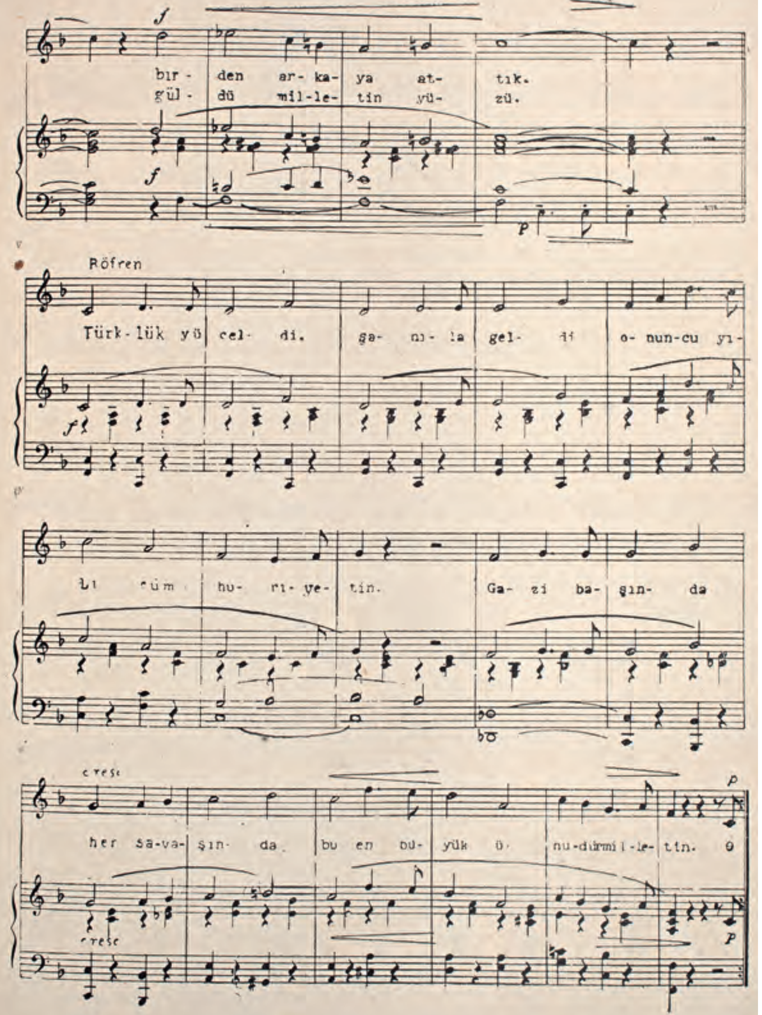
Istanbul Marşı

Güfte: Necdet Rüştü *Beste: Hasan Ferit*

Bize bugün ne mutlu, yeni bir yurt yarttık;
Asırları on yılda birden arkaya attık.
Türklük yüceldi;
Şanıla geldi
Onuncu yılı Cumhuriyetin;
Gazi başında
Her savaşında;
Bu en büyük ünüdür milletin.

Ozü belirdi artık halkın geçiyor sözü;
Kavuştu inkilâba, güldü milletin yüzü.
Türklük yüceldi;
Şanıla geldi
Onuncu yılı Cumhuriyetin;
Gazi basında
Her savaşında;
Bu en büyük ünüdür milletin.





10- Cumhuriyet'in 10. yılında bestelenen İstanbul Marşı (Gönül Paçacı Arşivi)

zarfında 250 kadar türkü derlenmiştir.[20] Bu geziler, farklı periyodlarda ve faklı kişilerin katılımıyla 1929 yılına dek sürdürülecek ve toplam 15 fasikül hâlinde yayınlanacaktır.

Bu arada, 1924'te yürürlüğe giren *Tevhid-i Tedrisat Kanunu* ve aynı yıl Ankara'da Maarif Vekâleti'ne bağlı olarak kurulmuş olan Musiki Muallim Mektebi, Cumhuriyet'in müzik için tuttuğu yolun resmîleşmiş ilk adımı olarak değerlendirilebilir. Nitekim 1925'te tekkelerin ve bu ortamlarda icra edilen müziklerin kaldırılmış olmasıyla sivil bir kolunun iptal edildiğini söyleyebileceğimiz geleneksel müziğin eğitimi de, 1926 yılında Maarif Vekili Mustafa Necati Bey tarafından oluşturulan "Sanayi-i Nefise Encümeni" kararı mucebince ve Maarif Vekâleti Türk Harsı Müdürü Namık İsmail Bey imzasıyla tebliğ edilerek yasaklanır.[21] Bu karar İstanbul'da bulunan ve bir anlamda geçmiş müzik mirası ile bağlantıyı sürdüren, en önemli müzik adamlarını bünyesinde toplamış olan resmî kurum Darülelhan'a tebliğ edilir ve "katiyen talim ve tedris mahiyeti taşımamak" kaydıyla, okulun hocalarından tertip edilen İcra Heyeti ile klasik eserleri notaya almakla görevli "Türk Musikisi Tasnif ve Tesbit Heyeti" bırakılarak, okul konservatuvar özelliğini kazanıncaya dek "İstanbul Musiki Mektebi" adını alır.

Aynı yıl 8 Eylül 1926'da, aldığı imtiyaz belgesiyle, haberleşmenin en önemli adımlarından biri olarak Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi, radyo yayını yapma hakkını elde eder. İstanbul Eyüp ve Ankara'da birer istasyon kurmak üzere harekete geçmesine rağmen İstanbul'daki ilk deneme yayınlarını yaptıktan sonra kapanan bu

20 *Darülelhan Külliyatı Anadolu Halk Şarkıları* başlığıyla yayınlanacak olan derleme defterlerinin ilk sayısında, ilk geziye katılmış olan Rauf Yekta Bey'in önemli bir önsöz yazısı yer almaktadır. Bu ilk fasikül İstanbul Konservatuvarı tarafından yeni harflerle tekrar bastırılmıştır.

21 Yazışmanın tamamı için bkz. Ergin, *Maarif Tarihi*, c. 4, s. 1586. Ayrıca Türk müziği eğitiminin Darülelhan'da yasaklanması meselesini derinlemesine ele alan diğer bir yazı için bkz. Gönül Paçacı, "Müzikte Yasak Olur mu?", *Mete Tunçay'a Armağan,* İstanbul 2007, s. 651-661.

şirket, asıl stüdyosunu İstanbul Büyük Postanesi'nin üst katına kurarak 1927 yılının Mart ayında yayına girer, düzenli yayınlara da Mayıs'ta başlanır. Ertuğrul Yatı ile Marmara'da gezerken Sirkeci'den yayın yapan radyoyu dinleyen Atatürk'ün telsiz kulesine telefon ettirdiği ve sanatkârlardan daha eski eserleri çalmalarını istediği ve bu yayının saatlerce sürdüğü bilinmektedir[22] (Bu istasyon 1934'te Beyoğlu'ndaki Ambasador Kahvehanesi'nin binasına taşınmıştır).

Atatürk'ün Sarayburnu'nda 9 Ağustos 1928 günü yeni harfleri tanıtarak Harf İnkılabı'nı dile getirdiği toplantı sonrasında Mısırlı bir şarkıcının, Eyüp Musiki Cemiyeti'nin ve ardından Batı müziği orkestrasının farklı müzik türlerinden örnekler vermiş olması ve oluşan bu mukayese atmosferinde bizzat Atatürk'ün, "medeni dünyanın musikisi" olarak nitelediği orkestranın çaldığı müziği "Türkün münkeşif ruh ve hissini tatmin edici" ilan etmesi, tercihini en açık ifadeyle belirttiği sözler olarak göze çarpar.[23]

Harf Devrimi'ne gelinceye kadar önemli miktarda ve neredeyse tamamı İstanbul'da basılmış olan yaprak notalar, fasıllar, güfte mecmuaları ve nazariyat kitapları; yaygınlaşmış olan taş plak kayıtları ile birlikte, imparatorluktan kalan müzik birikimini Cumhuriyet sonrasına da taşımıştır. Muallim Kâzım (Uz) Bey'in yazdığı 1923 tarihli kitabın kapağında yer alan şu ibare yeni müzik yaklaşımını açıkça yansıtmaktadır: "Garp musıkî nazariyatı esas ittihaz edilerek Şark musıkîsinin tekabül ettiği nazariyeyi câmîdir."[24] Yine Cumhuriyet döneminde eski harflerle basılmış olan Halil Bediî (Yönetken) Bey'in kitabı, "İlk mekteb muallimlerine mahsus olmak üzere" kaleme alınmış olup müzik derslerinin içerik ve işleyişini konu edinmekte;[25] Mehmed Ali Feridun Bey'in ders kitabı ise, "Uzun senelerden beri Avrupa'da icra ettiğim derin bir tedkik neticesi olarak vücuda getirdiğim bu ilk musıkî kitabında musıkîye yeni başlayanların bilmeleri lazım gelen en mühim malûmat pek sade bir lisanla yazılmıştır"[26] cümlesiyle başlamaktadır.

22 Cevdet Kozanoğlu, *Radyo Hatıralarım*, Ankara 1988, s. 33.

23 Bu hadisenin detaylı biçimde ele alındığı ve Türk müzik kültüründeki değişimlerin irdelendiği *Atatürk Devrimleri ve İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri* isimli kitap, Boğaziçi Üniversitesi'nde 1978 yılında yapılmış bir toplantının konuşma metinlerinden oluşmaktadır. Ayrıca çeşitli kurum, yayın ve belgeler üzerinden kronoloji veren şu yayına bkz. Gültekin Oransay, *Atatürk ve Küğ,* İzmir 1985.

24 Muallim Kâzım, *Musıkî Nazariyatı*, İstanbul 1339.

25 Halil Bediî, *İlk Mekteblerde Gınânın Usûl-i Tedrisi*, İstanbul 1927.

26 Mehmed Ali Feridun, *İlk Musıkî Kitabı*, İstanbul 1927.



11- Bugün Beşiktaş Kaymakamlığı olan İstanbul Belediye Konservatuarı bahçesinde Müdür Eşref Antikacı, Armoni mızıkası şefi Asım Güzey ve bazı öğrenciler, Vali ve Belediye Başkanı Fahrettin Kerim Gökay'la (1951) (Gönül Paçacı Arşivi)

Sosyal hayatta ise özellikle İstanbul'un mesire yerleri ile çalgılı kahvelerinde, XX. yüzyılın başlarından itibaren çeşitli incesaz takımları "icra-yı âhenk" etmekte olup çeşitli temsillere, karagözlere, kuklacı ve meddahlara da refakat ederek gündelik hayatın bir parçası hâline gelmişlerdir. İstanbul'un tarihî dokusuna ve gündelik hayatına ilişkin birçok yazı yazmış olan muharrir Şinasi Akbatu, incesaz takımlarıyla ilgili olarak, tefrika ettiği yazılarından birinde şu bilgiyi vermektedir:

> ... 8 Temmuz 1927 tarihinde İstanbul'da yapılan "müntehib-i sânî"li yani iki dereceli meb'us seçiminde halk intihâbâta o kadar lâkayd ve bîgâne idi ki kimse rey atmaya gitmiyordu. Bu durum karşısında ahaliyi rey atmaya teşvik için bazı sandıkların başlarına birer de incesaz takımı koymuşlardı. Bir taraftan halk reylerini atıyor, diğer taraftan da incesaz fasıllar geçiyordu!..[27]

Bir yandan toplumun üst tabakası arasında Türk müziği karşıtı zihniyetin yerleşmekte olduğu ve Darülelhan'daki alaturka musiki eğitim yasağının sürdüğü bu dönemde, bu uygulama kuşkusuz tepki de

27 Şinasi Akbatu tarafından kaleme alınan "60 Yıl Önce İstanbul'da İncesaz Takımları" başlıklı tefrika 20 Mart 1961 tarihinden itibaren 15 gün süreyle *Son Havadis* gazetesinde yayınlanmıştır. Yazıların tamamını ihtiva eden bir derleme için bkz. Burak Çetintaş (haz.), *Musıkişinas*, 2010, sy. 11, s. 215-242.



12- İstanbul Konservatuarı (İBB, Atatürk Kitaplığı)

toplamış ve o yılların çeşitli yayınlarında izlenebilecek "Alaturka-Alafranga" çatışmasını yansıtan birçok yazı yayınlanmıştır. İlk sayısı 19 Kanunisani 1928'de yayınlanan *Tiyatro ve Musiki* dergisi de Rauf Yekta ve Hakkı Süha beylerin sürekli olarak Türk müziğinin durumu ile ilgili yazılar kaleme aldıkları bir yayındır. Burada "... Millî bir san'at ve hars müessesesinin yarısını yıkmayı istihdaf eden bu gayr-ı müsîb hareketin sanki memleket için ne faydası görüldü? (Darülelhan)'da millî musikîlerinin nazariyatını ve ameliyatını tahsil eden birkaç yüz ücretli talebe kapı dışarı edilmekle Türk musikîsi Türkiye'den kaldırılmış mı oldu?"[28] sorusunu soran Rauf Yekta Bey, daha sonra başka bir yazısında da şu temennilerde bulunmaktadır:

> ... Sanayi-i Nefîse Encümeni'nin (Dârü'l-Elhan) hakkındaki malûm kararı neticesinde husûle gelen şimdiki vaziyet, musikîmizin istikbali nâmına hiç de ümid-bahş değildir. Bu samimi mâruzat ve temenniyâtımız Maarif Nezaret-i Celilesinin nazar-ı dikkatini celb eder de -irfan hayatımızın başka şubelerinde olduğu gibi- millî musikîmiz sahasında da alınması lazım gelen tedbirleri düşünecek bir ilmî heyetin teşkiline sebep olursa Avrupalılara karşı musikîmizle de iftihar edecek bir dereceye yükselmenin yolunu tutmuş oluruz ki bunun şerefi de şüphesiz sevgili vatanımıza ve o vatanı yüksek dehalarıyla idare edenlere ait olur.[29]

1927 yılında Kolombiya Plak Şirketi'nin desteğiyle ve Darülelhan İlmî Heyeti'nin katkısıyla Türk Ocakları'nda, 95 kişiden oluşan bir ekiple klasik eserlerden seçilmiş bir repertuvar seslendirilmiş, açılış konuşmasını Rauf Yekta Bey yapmış, konser çok ilgi görerek tekrar edilmiş ve sonradan eserlerin bazıları önce Sahibinin Sesi,[30] sonra da Kolombiya[31] firması tarafından plaklara kaydedilmiştir.

1928 yılında kurulan, Türk Ocakları'nın desteklediği ve toplantıları için Şehzadebaşı Letafet Apartmanı'ndaki CHF salonunu kullanan "Türk Musiki Cemiyetleri Federasyonu", bir mesleki örgütlenme olarak kurulmuş ve Ali Rıfat Bey'in idaresinde bazı konserler düzenlemişse de, hedeflenen örgütlenmeyi sağlayamamış ve kalıcı olamamıştır.[32]

1928-1932 arasında Türkiye'de ilk folklor derneği olarak "Halk Bilgisi Derneği"nin kurulması ve merkezi Ankara olan bu derneğin çeşitli illerde şubelerinin açılması da, işaret edilmesi gereken bir yapılanmadır. İstanbul şubesi, İstanbul Konservatuvarı içinde ve okulun müdürü Yusuf Ziya Bey'in başkanlığında çalışmaya başlamıştır. Bu dernek *Halk Bilgisi Mecmuası* ve *Halk Bilgisi Haberleri* başlıklı iki dergi de çıkarmıştır.

1931'de ezanın Türkçeleştirilmesi, 1932'de de Ayasofya'da Türkçe okunan Kur'an'ın radyodan naklen yayınlanması gibi olaylar da süreci dolaylı olarak tamamlayan uygulamalardır.

Aynı tarihlerde kurulan ve yönetimin millî bir kimlik oluşturma amacıyla yapılandırdığı "Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti" ve "Türk Dili Tetkik Cemiyeti" ile Türk Ocakları'nın yerine kurulan Halkevleri, bu dönemin sanat ve kültür politikalarına yön çizen kuruluşlar olarak göze çarpar.

28 Rauf Yekta, "Türkiye'de Musikî Hareketleri", *Tiyatro ve Musıkî*, 1928, sy. 2, s. 2.

29 Rauf Yekta, "Türk Musıkîsi Nasıl Terakki Eder?", *Tiyatro ve Musıkî*, 1928, sy. 9, s. 3.

30 *İstanbul Türk Ocağı Musıkî İhtifal Heyeti'nin Sahibinin Sesi Fabrikası Tarafından İmal ve İmla Edilen Plaklarına Mahsus Katalog*, İstanbul 1928, s. 1-10.

31 *Tiyatro ve Musıkî*, 1928, sy. 5, s. 12'de yayınlanan "Kolombiya Alaturka Plakları" başlıklı ilanda, "Memleketimizde şimdiye kadar 95 kişilik bir heyetin alaturka musıkî çaldığı ve plağa aldığı ilk defa vâki oluyor" yazmaktadır.

32 "Tiyatro ve Musıkî Haberleri", *Tiyatro ve Musıkî*, 1928, sy. 2, s. 6.



13- Darülaceze Bandosu, ön sıra davulun solunda Hulusi Ökten, sağında Süreyya Bey, yanında Mükerrem Berk (Gönül Paçacı Arşivi)

1933 yılında Cumhuriyet'in ilanının 10. yılı münasebetiyle görkemli kutlamalar tertiplenmiş ve Cemal Reşid Bey, 10. Yıl Marşı'nı bestelemiştir.

Bu arada Atatürk'ün 1934 yılı Kasım ayı başında Büyük Millet Meclis'ini açarken "... Burada en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikîsidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü musikîde değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeye yeltenilen musikî yüz ağartıcı olmaktan uzaktır."[33] şeklindeki ifadesinin hemen ardından Dâhiliye Vekâleti'nin 3 Kasım 1934 tarihli emri ile radyodan Türk musikisi yayınının yasaklanması, teksesli musiki türü olarak halk türküleri yayınını da etkilemiş ve bu karışıklık ortamında bir müddet, müzik reformu da çelişkili bir durum arz etmiştir. 5 Şubat 1936 tarihli *Akşam* gazetesinde çıkan "Radyo programlarına millî havalar konuluyor" başlıklı haberde, Radyo şirketine bir tezkire gönderildiği belirtilerek "... Bu tezkirede Tamburacı Osman Pehlivan'ın radyoda Türk halk havaları çalması ve söylemesinin muvâfık görüldüğü bildirilmiştir. Sanatkâr millî musikî örnekleri verecek ve millî çeşnileriyle halk havaları söyleyecektir. Ancak fasıl ve enderun musikîsine temas etmeyecektir." ifadesi yer almaktadır. Kültürün bu kez de radyo vasıtasıyla devlet tarafından manipüle edildiğinin bir başka kanıtı olarak okunabilecek bu süreçle ilintili olarak, Uygur Kocabaşoğlu'nun üzerinde durduğu şu noktalar önemlidir: Öncelikle, halk müziği reformu dönemin elitleri için önemli bir yer tutsa da, radyodan yayınlanan müziklerin süresi açısından, geleneksel sanat müziği, her zaman halk türküleri yayınlarının önünde gitmiştir. Erken Cumhuriyet döneminde radyo yayınları çok yetersiz, alıcılar ise ilkel ve her zaman için çok pahalı bir araç olmuştur; dolayısıyla, halkın alım gücünden uzaktır. Kısacası, bu kadar önemle üzerinde durulan müzik reformu, hem reformun niteliği üzerinde yaşanan kararsızlıktan hem de teknik nedenlerden ötürü istenilen sonuca ulaşamamış, halka ulaştırılamamıştır.[34]

33 "Ulu Önderimizin Yeni Bir İşareti: Şarkı Gazel Devrinin Sonu", *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 2. Teşrin 1934.

34 Cumhuriyet Devrimi ilkelerinin halka benimsetilmesinin, radyo yayıncılığı üzerinden okunabileceği temel bir yayın olarak bkz. Uygur Kocabaşoğlu, *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna,* Ankara 1980.



14- İstanbul Musiki Birliği Heyeti, ortada oturan Mildan Niyazi Ayomak (Gönül Paçacı Arşivi)

Bir başka deyişle, halkın çoğunluğunun halk müziği reformundan haberdar olamadığı söylenebilir. Ayrıca Kocabaşoğlu, 1936 yılında tüm Türkiye'de bulunan radyo alıcısı sayısının toplam 10.000 olduğu bilgisini vermektedir[35] ki bu da bir yandan, radyoda "Alaturka Neşriyat" yasağı uygulandığında bundan nüfusun çok küçük bir yüzdesinin etkilendiği anlamına gelmektedir.

1934'te Ankara'da kurulmuş olan Devlet Musiki ve Temsil Akademisi, bugünden bakıldığında, "musiki inkılabı"nı karara bağlamak için oluşturulmuş bir kurul olarak göze çarpmaktadır. Bu konuda net bir karar alamamış olmasa bile, ilk dönem operalarının (Özsoy, Bayönder, Taşbebek gibi) bestelenmesini de içeren, Türkiye'de çoksesli müzik politikalarının resmen uygulandığı sürecin bir uygulaması olarak, yakın tarihimizdeki yerini almıştır. Cumhuriyet döneminin önemli müzik araştırmacılarından Gültekin Oransay, memleketin genel müzik yapılanmasını biçimlendirecek başkent Ankara'daki müzik kurumlarını geçmişle ilintilendirirken, aslında bunun, kültürün merkezinin İstanbul'dan Ankara'ya geçiş anlamına geldiğini de ifade etmiş olmaktadır. Oransay, Cumhuriyet'in elli yıllık müzik sürecini irdelediği yazısına, 1828'de Donizetti'nin çalıştırmaya başladığı "Muzıka-i Hümayun" adlı Osmanlı Saray Bando ve Orkestrası'nın ve dolayısıyla Cumhuriyet dönemi "Riyaset-i Cumhur Musıkî Heyeti"nin, şimdi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve K.K.K. Armoni Muzıkası'nın; Musiki Muallim Mektebi'nin de Devlet konservatuvarları ve Devlet opera ve orkestralarının temelini oluşturduğunu belirtmiştir.[36]

35 Uygur Kocabaşoğlu, "Radyo", *CDTA*, X, 2732.

36 Gültekin Oransay, "Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musıkîmiz", *50.Yıl*, Ankara 1973, s. 227. Ancak Oransay'ın, Türk geleneksel müziğini dallar ve repertuvar, teknik özellikler, örgütleniş, çevre müziklerle ilişkiler ve yayınlar açısından ele aldığı bu geniş makale doğal olarak eksik kalmıştır; bu yayından iki yıl sonra İstanbul'da devlete bağlı olarak kurulan ilk Türk Müziği Konservatuvarı (bugünkü İTÜ TMDK) ve İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu ile, geleneksel müzikte devlet düzeyindeki kurumlaşmanın yolu açılacaktır.



15- İstanbul Şehir Cazbandı (İBB, Atatürk Kitaplığı)

1930'ların ortalarında Ankara'ya gelen Paul Hindemith, Ernst Praetorius, Lohmann gibi müzik eğitimcileri ile Bela Bartok da, çoksesli müzik ortamına katkıda bulunmuşlardır. Macar besteci ve müzikolog Bela Bartok'un 1936'da Türkiye'ye gelerek Adnan Saygun ve Ankara Konservatuvarı'ndan Necil Kâzım ve Ulvi Cemal beylerle derleme gezisine çıkması ve ardından 1937 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından da derleme gezileri başlatılmış olması dönemin kültür politikaları açısından önem taşır. Elde edilecek olan yeni folklorik malzemenin, yurt dışında müzik tahsili görmüş yeni müzisyen kuşağına hammadde olarak verilmesi ve üzerinde çalışılarak işlenilmesi hedeflenmiştir.

Bu yıllarda, Mesut Cemil Bey'in radyoda hazırlayıp sunduğu ve bir buçuk yıl kadar süren açıklamalı "Bir Türkü Öğreniyoruz" programı yoğun ilgiyle karşılanır.

İstanbul'da yayınlanmakta olan popüler *Hafta* dergisinde, Cumhuriyet döneminin hem geleneksel hem de yenileşmekte olan müzik tercihlerini bir arada taşıyabilen önemli müzik adamı Mesut Cemil'den, babasının (Tanburî Cemil Bey) "Osmanlı müziği" hakkındaki değerlendirmeleri alınarak, bunlardan hareketle bazı çıkarımlarda bulunulmuştur; Tanburî Cemil Bey'in

> ... Osmanlı musikisinin ıslahı hakkındaki fikirlerimi söylerken biraz da bu musikinin haiz olduğu müstakil üsluptan bahsetmeyi zaruri buldum. Bahislerimiz ve müşahedelerimiz bize ispat ediyor ve zaten de müspet ve malumdur ki musikide terakki, neşvünema bulduğu memleketin iklim güzellikleri ile mütenasiptir. Eski üstatlarımızın tertib-i usulâtta, icad-ı makamatta ve tezyin-i elhanda gösterdikleri deha ile beraber onların neşimengâhı olan Türkiye ve Istanbul ikliminin muhassalası bu müstakil uslûbu vücude getiriyor. Bu uslûp, öteki milletlerin musiki nevilerinden Osmanlı musikisini ayırır ve ona hususî bir kıymet izafe ettirir. ... Güfteleri ekseriya Fuzuli, Nedim, Baki, vesaire gibi büyük şairlerimizin eserlerinden seçilen bestelerimizi hakkile ve şairane meziyetlerine vâkıf olarak ancak bunlar okuyabilirler.

şeklinde ifade ettiği görüşlerinin ardından, "Osmanlı



16- Münir Nurettin Selçuk, İstanbul Belediye Konservatuarı icra heyeti konseri ertesinde Belediye Başkanı Haşim İşcan'ın tebriklerini kabul ederken (1963) (Gönül Paçacı Arşivi)

Musikisinin Rolü Bitince" başlığı altında da derginin görüşleri şu şekilde özetlenmiştir:

> Görülüyor ki musikinin ıslahı bahsinde Cemil Bey merhum, muasır ihtiyaçlarımızı anlamaktan pek uzaktı. Fakat içinde yaşadığı kısır ve dar imparatorluk devri göz önüne getirilecek olursa bunu da pek tabiî bulmak lazım gelir. Yazık ki bu harikulâde kabiliyet, Gazi ve inkılâp devrine yetişemedi. ... Osmanlı musikisinin tarihteki rolüne nihayet verdiğimiz bu günlerde, hakiki milli musikimizin halk ruhundan nasıl doğduğunu ve nasıl avrupalılaştırılabileceğini anlamak için, tam bir garp metodile mukayeseli musiki tarihi tetkiklerine başlamamız icabeder.[37]

1938'de Ankara Radyosu'na müdür olan Mesut Cemil Bey zamanında, halk türkülerinin ayrı bir heyetçe seslendirilmesi söz konusu olmuş, tartışmalardan sonra bazı sanatçılar sınav vererek, yalnızca halk müziği okumak üzere ayrılmışlar, İstanbul Radyosu'nda ise Sadi Yaver Ataman, "Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği"ni kurarak program yapmaya başlamıştır.

Cumhuriyet'in ilkelerini halka yayma işlevini üstlenmiş olan radyo, reformların önemli bir uzantısı olan yeni müzik yaklaşımını halka benimsetmeye de hizmet etmiştir. Bu nedenle koro biçimindeki icra radyoda, "bütün memleketi tek duyguda birleştirmek" amacının uygulandığı platform olarak özellikle önemsenmiştir. Burada profesyonel sanatçılar, "gözden geçirilmiş" halk türkülerini hep birlikte, aynı tarzda okumakla yükümlü idiler. Buradaki amaç, halk türkülerinin elden geçirilmiş hâllerinin halka geri öğretilmesidir. Bu dönemin en ünlü korosu ise 1948 yılında Muzaffer Sarısözen tarafından kurulup yönetilen "Yurttan Sesler Korosu"dur. Yurttan Sesler Korosu'nun icrasıyla türkülerin, halka "doğru" bir şekilde "geri verilmesi" ve "yörelerin birbirini tanıması" amaçlanmıştır. Ankara'da bu faaliyeti, folklor arşivinde toplanan malzemeleri "seçip güzelleştirerek" halkın önüne çıkarmak için Radyo İdaresi, Maarif Vekilliği ve Devlet Konservatuvarı işbirliği hâlinde yürütmüşlerdir.

Böylelikle, önemli özelliklerinden biri yerellik olan halk türküleri, Cumhuriyet'in ilk dönem kültür politikaları gereği homojenleştirilmek, tek tipleştirilmek istenmiş, fakat bu yaklaşımlarla kişisel tarzların, âşık ağızlarının yok olmasına yol açılmış ve "halk müziği" otantik hâlinden uzaklaşmıştır. Daha sonra Türk Folklor Derneği'nin Çemberlitaş'ta kurulup başına önemli tarihçi Fuat Köprülü'nün geçmiş olması, aynı yıl İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Sadi Yaver Ataman yönetiminde Folklor Tatbikat Topluluğu'nun kurulması, bu müziğin bozulmasına karşı önemli yapılanmalar olarak göze çarpar. Ayrıca, yine Sadi Yaver Ataman'ın İstanbul Radyosu'nda "Bu Toprağın Sesi" gibi ilgi çeken programlar hazırlaması, Türk Folklor Kurumu, Folklor Derneği gibi kurumların başına geçmesi, Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Kurumu uzmanı olarak çalışmış olması da bu bağlamda değerlendirilmelidir.[38]

"Halk müziği", giderek artan radyo yayınları, televizyon ve özel kanallar vasıtasıyla geniş kitlelere daha çok ticari ve eğlence amaçlı formatlarda sunulması gibi etkenlerle ve zamanla sosyoekonomik şartların, özellikle köyden kente göç olgusunun etkisiyle iyice görünür olan bir değişim geçirmiştir. Bu özünden uzaklaşmanın başka bir sonucu da, şehir merkezlerinde ve özellikle de bu çarpıklaşmanın en fazla hissedildiği İstanbul'da, "türkü bar" adı verilen çok sayıda mekânın açılmasını hazırlayıcı sebep teşkil etmiş olmasıdır. Yine aynı süreçte, benzer saiklerle ortaya çıkan *arabesk müzik* akımı, başlarda, okumuş kesim ve toplumun üst tabakası tarafından dışlanmış, radyo ve televizyonda zemin bulamamış iken,

37 "Osmanlı Musikisi", *Hafta*, 1935, sy. 34, s. 4.

38 H. Nuri Tongur (haz.), *Kuruluşunun 50. Yılında İstanbul Belediye Konservatuarı*, İstanbul 1973, s. 57.

İSTANBUL MANİFATURACILAR ÇARŞISI'NDAN UNKAPANI PLAKÇILAR ÇARŞISI'NA: TESADÜFİ BİR MEKÂNSAL ÖRGÜTLENMENİN KISA TARİHÇESİ

GÖKÇE KAAN DEMİRKIRAN*

Çok partili hayata geçişle birlikte (1946-1950) Türkiye'de modernleşmenin yeni boyutlar kazandığını ve sivil görünümlerinin güçlendiğini söyleyebiliriz. Şehirlere yönelik ilk göç dalgası bu dönemde gerçekleşti. İstanbul'da yeni imar hamlelerine girişildi. Bu hamleler kamusal özellikler taşıyordu. Yeni yollar, iş merkezleri, büyük yapılar bu dönemdeki imar faaliyetlerinin ortak özellikleriydi. Özellikle ticari merkezler oluşturma gayesi, 1950'lerdeki ekonomi politikalarının bir yansımasıydı. Bu çerçevede İstanbul'un eski yerleşim bölgelerinde yoğunlaşan manifatura ve kumaş esnafını modern bir çarşı içinde toplama fikri 1950'lerin imar hareketlerinin ruhuna oldukça uygun düşer. 1954 yılında başlayan çalışmalar, istimlak çalışmalarının uzun sürmesi nedeniyle 1968 yılında tamamlanır. 1.117 dükkândan oluşan çarşının tamamı manifaturacılar tarafından kullanılmaz. İnşaat için geçen sürede yaşanan ekonomik gelişmeler İstanbul'un merkezinde yer

* Maltepe Üniversitesi



1- Gramofon (İBB, Kültür A.Ş.)

alan İMÇ'yi ticaret hayatının çeşitli sektörlerine açık bir iş merkezi hâline getirir. Bu sektörlerden biri 1960'lı yıllarda Sirkeci'de yoğunlaşmaya başlayan plak sektörüdür. Başka bir deyişle, temellerini 1960'larda sağlamlaştıran müzik endüstrisi 45'lik plak formatının yaygınlaşıp Anadolu'ya dağıtımın sağlanmasıyla ekonomik olarak güçlenir. İş hacminin büyümesi ilerleyen zamanlarda plak şirketlerinin sayısının artmasına ve yeni bir iş merkezi oluşmasının gerekliliğine yol açar. Bugün Unkapanı Plakçılar Çarşısı olarak anılan mekâna dönüşür ve hızla Türkiye müzik dünyasının merkezi hâline gelir.

12 Eylül sonrasında politik referansları da olan Anadolu Pop, Devrimci Halk Müziği, hatta politik olmayan hafif Batı müziği, nam-ı diğer pop müzik, askerî darbenin oluşturduğu zeminde ciddi bir kriz içine girmişti. Devletin yasakçı tutumuna 1970'lerde maruz kalan arabesk ise herhangi bir kesintiye uğramadı; 1980'lerde de kitlesi büyümeye devam etti. Bu durumun en önemli sebebi, arabesk şarkıların sözlerinin ve müzikal yapısının toplumun tabanında yer alan kesimin tahayyüllerine, acılarına, sevinç ve özlemlerine karşılık vermesiydi. Bunun yanında arabeskin icracıları; duruşları ve tavırlarıyla, yüceltilen değerleri temsil ediyorlardı. "Baba" tabirinin yaygın kullanımı bunun göstergesidir. Böyle bir ortamda



17- İstanbul Şehir Bandosu (İBB, Atatürk Kitaplığı)

giderek söylem ve içerik açısından diğer türlere de sirayet ederek düzey kaybettirmiştir.

1940'ların ortalarına kadar İstanbul'da Konservatuvar'ın yalnızca Batı müziği eğitimi veriyor olması ve Şehir Orkestrası, Şehir Bandosu ve Kadıköy Şark Müziği Orkestrası ile çeşitli operet grupları gibi topluluklar eliyle sürdürülen müzik ortamında, Türk musikisi denilebilir ki, görünür olmaktan çıkarak, ancak meraklıların ve sayıları azalmış olan Türk musikisi taraftarı entelektüelin zihninde ve özel hayatında devam etmekteydi. Başlarda çok kısıtlı sürelerde Türk müziği yayını yapan radyonun icra kalitesi ve repertuvar açısından giderek gelişen neşriyatları da, geleneksel müziği topluma ulaştıran önemli bir vasıta niteliğini taşımaktaydı. Özellikle 1950'lerden sonra büyük şehirlerde revaç bulan, en renkli ve kesintisiz hâlinin İstanbul'da devam ettiği *gazino* kültürü ise, başlarda birkaç isim müstesna, radyo ve konservatuvara mensup, o kurumlardan yetişmiş birçok ismi bünyesine çekmiştir. Gazino ve sonrasında taverna denilen daha düşük seviyedeki müzik ortamları, şehirli halkın büyük çoğunluğunun ilgi gösterdiği, magazin yanıyla olduğu kadar estetik yanıyla da takip ettiği oluşumlar olarak kaydedilmesi gereken yerlerdir.

İstanbul'da, geleneksel müziğin modern müzikoloji metotlarıyla ele alınmasının öncüleri sayabileceğimiz, müzikolog ve bestekâr Rauf Yekta Bey ve onun kurduğu nazari temelleri, Rauf Yekta Bey'in 1935'teki ölümünden itibaren değiştirerek yaygınlaştıran Saadettin Arel ile Dr. Suphi Ezgi, Türk musikisi eğitiminin yasak olduğu yıllardaki ilmî çabaları ve çalışmalarıyla anılması gereken isimlerin başında gelirler. Onların gayretleriyle, bugün sürdürülen notalama, ses sistemi ve nazari yaklaşıma geçilmiş ve müzik bilgimiz XX. yüzyılın başlarına kadar geriye gidebilmiştir. Klasik eserlere ve dinî müziğe ait yayınlar da konservatuvardan, yani resmî ve yetkin bir kurumdan çıkmış olmakla yakın müzik tarihimizde önemli bir yer tutarlar. Birçoğu Beyazıt civarında bulunan Şamlı Selim, Şamlı İskender Kudmanî, Arşak Çömlekciyan ve Onnik Zadoryan gibi eski müzik yayınevleri Cumhuriyet

endüstriyel olarak plak üretimini yapan firmaları ve bu üretimin sonucunda ortaya çıkan ekonomik değeri Anadolu'daki dinleyiciyle buluşturan dağıtım şirketleri Unkapanı'nda İMÇ'yle kısa bir süre içinde özdeşleşti. Özellikle peş peşe ciddi ekonomik darboğazların yaşandığı 1970 ve 1980'lerde canlılığını koruyan neredeyse tek sektör olan müzik sektörünün merkezi Unkapanı, kısa zamanda Anadolu'dan kaset ve plak ticareti yapmak veya şarkıcı olmak için gelenlerle doldu taştı. Kısa zamanda milyonlarca kaset satışının yapıldığı sektörde biriken sıcak para, hem müzisyenlerin hem de tüccarların ilgisini çekmekteydi. Özellikle 1980'li yıllarda müzik endüstrisi için Unkapanı, hamallarından şarkıcılarına, plak şirketi patronlarından çaycısına kadar binlerce kişinin geçim kaynağı olan devasa büyüklükte bir fabrikayı andırıyordu. Kısa sürede şöhret olan, büyük bir servete uzanan birçok kişinin yolu Unkapanı'ndaki plakçılar çarşısından geçiyordu, geçmek zorundaydı. Günlük yaşamdaki hareketliliğiyle bir semt pazarı kalabalığını da yaşayan bu çarşıda müzik endüstrisinin tüm bileşenleri yer alıyordu. Müzik stüdyoları, müzik dershaneleri, plak şirketleri, prodüktörler, dağıtımcılar ve organizasyon firmaları çarşının içinde konuşlanmıştı. Kısa sürede büyüyen ticari hacim ekonomik sorunlarla yaşamaya alışan kişiler için Unkapanı'nın açık bir umut kapısı olarak algılanmasına yol açtı. Unkapanı'ndaki bu hareketlilik 1990'lı yılların sonlarına kadar devam etti. Mekân, yaklaşık 25 yıllık bir dönemde kendi kültürünü oluşturdu. Sinema ve edebiyata konu olan birçok hikâyeye hem sahne hem de dekor oldu. Öyle ki, Türkiye'deki tüm kesimlerin bildiği, hakkında yorum yapabildiği bir merkez oldu. Ancak Unkapanı'nı var eden müzik üretimi ve tüketimi, dijital müzik teknolojisinin yaygınlaşmasıyla eski ticari çekiciliğini kaybetti. Dijital müziğin internetle birlikte ücretsiz ve kolay erişilebilir hâle gelmesi, müziğin meta değerini oluşturan bileşenlerin değişmesine yol açtı. Teknolojinin yaygınlaşmasıyla önce müzik stüdyoları plak şirketlerinin tekelinden çıktı; ardından kaset-CD satışlarının hızla düşmesi dağıtımcıları ve üretici firmaları yerinden etti. Kaset-CD satışlarının düşmesiyle müzisyenlerin para kazanmalarını sağlayan tek mecra konserler olduğundan, organizasyon firmaları da plakçılarla ilişkilerini sonlandırarak doğrudan müzisyenlerle ilişki kurmaya başladı. Böylece yavaş yavaş plak şirketleri iflas etmeye, dükkânlar boşalmaya ve Unkapanı ıssızlaşmaya başladı.



2- Pikaba plak yerleştirilmesi (İBB, Kültür A.Ş.)

KAYNAKLAR

Çakmur, Barış, "Türkiye'de Müzik Üretimi", *Toplum ve Bilim Dergisi*, 1995, sy. 67, s. 50-70.

Dilmener, Naim, *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*, İstanbul 2006.

Meriç, Murat, *Pop Dedik*, İstanbul 2006.

Meriç, Murat, "90'larda Müzik Üretimi: Bir Keşmekeşin Öyküsü", *Mürekkep Dergisi*, 1997, sy. 8, s. 89-99.

Özbek, Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul 2012.

Solmaz, Metin, *Türkiye'de Pop Müzik*, İstanbul 1996.

Stokes, Martin, *Aşk Cumhuriyeti: Türkiye Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem*, İstanbul 2012.

Stokes, Martin, *Türkiye'de Arabesk Olayı*, İstanbul 2010.

www.imc.org.tr (İMÇ resmî web sitesi).

döneminde de nota yayınlamayı sürdürmüşler; özellikle İskender fasılları ve *Müntehabat* başlıklı nota serisi uzun yıllar ilgiyle takip edilmiştir. Bunların yanı sıra İsmail Hakkı Bey'in Musıki-i Osmanî Cemiyeti, Terakki-i Musıki ve Darüttâlim-i Musıkî gibi özel cemiyetlerin nota yayınları da devam etmiştir.

1943'te Hüseyin Saadettin Arel'in İstanbul Belediye Konservatuvarı reisliğine getirilmesi, bu kurumda köklü değişimlerin olması anlamını taşır. Türk Müziği Nazariyatı Eğitimi Bölümü açılmış, Türk Musikisi İcra Heyeti kurulmuş ve denilebilir ki buralarda dönemin en yetkin sanatkârları hoca olarak bulunmuş, buradan değerli sanatkârlar yetişmiştir. İstanbul'un çeşitli salonlarında ve özellikle Şan Sineması'nda düzenli olarak verilen İcra Heyeti konserleri çok ilgi görmüş, radyodan canlı yayınlanmak suretiyle de belirli bir klasik repertuvarın İstanbul halkına mal olmasına vesile olmuştur. Dönemin ünlü sanatkârı Münir Nurettin Selçuk, bu konserlerde eski eserlerin yanı sıra kendi bestelerini ve Yahya Kemal'in bazı güftelerini bestelediği "Aziz İstanbul", "Kandilli Yüzerken Uykularda", "İstinye Körfezi'nde Bir Akşam Garipliği" gibi eserleri sunarak şehrin hafızasına yerleşir. Behçet Kemal'den "Kalamış", Nedim'den meşhur "Bir safa bahşedelim bu dil-i nâ-şâde/Gidelim serv-i revanım yürü Sâdâbâd'e" gibi, başka şairlerden seçtiği güfteleri de bestelemiş ve şehirle âdeta özdeşleşmiştir. Nitekim ardından "... Şiirde İstanbul'u bize Nedim, Yahya Kemal ve Orhan Veli anlatır; müzikte ise Münir Nurettin" diye yazılacaktır.[39]

İstanbul Belediye Konservatuvarı 1985-1986 öğretim yılında YÖK kapsamına alınıp İstanbul Üniversitesi'ne bağlanmış, ancak, Türk müziğine 2012-2013 öğretim yılına kadar öğrenci alınmamıştır. Müzikoloji Bölümü'ne bağlı olarak açılan Osmanlı Dönemi Karşılaştırmalı Müzik Lisans Programı ve İ. Ü. Rektörlüğüne bağlı olarak açılan Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi faaliyete geçerek, eğitim-icra ve araştırma/yayın faaliyetleri tek çatı altında toplanmıştır.

1975 yılında İstanbul'da Devlete (Kültür Bakanlığı'na) bağlı olarak Ercüment Berker tarafından kurulan ilk Türk Müziği Konservatuvarı (bugünkü İTÜ TMDK) ve Nevzat Atlığ tarafından kurulan İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu (2013 yılında Cumhurbaşkanlığına bağlanmıştır) ile Türk müziğine devlet düzeyinde kurumlaşmanın yolu açılmıştır. Daha sonra İstanbul'da ayrıca Kültür Bakanlığı'na bağlı üç topluluk daha kurulmuştur: Devlet Türk Müziği Topluluğu, Tarihî Türk Müziği Topluluğu ve Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu.

Ayrıca İstanbul'da Devlet Senfoni Orkestrası, Devlet Opera ve Balesi, Devlet Çoksesli Halk Müziği Topluluğu gibi çeşitli resmî kurumlar farklı dallarda konserler vermekte olup, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve çeşitli vakıf üniversitelerine bağlı müzik bölümlerinde de farklı dallarda eğitim verilmektedir. İstanbul Taksim'deki Atatürk Kültür Merkezi salonlarından başka, 1980'lerin ikinci yarısında, Harbiye'de İstanbul Belediyesi'ne bağlı olarak açılan ve "Türk Beşleri" diye bilinen, çoksesli müziğin ilk dönem bestecilerinin İstanbul'da kalmayı tercih etmiş olan üyesi Cemal Reşit Rey'in adının verildiği konser salonu açılmıştır; bu salonda başlarda yalnızca Batı müziğine yer verilmesine rağmen, giderek her türlü etkinliğin sergilendiği bir anlayışa dönülmüştür. İstanbul Belediyesi'nin ve bazı özel kurumların, bazı okulların, irili ufaklı, çeşitli evsaftaki salonlarında çok çeşitli, yerli-yabancı pek çok konser düzenlenmekte ve İstanbul bu açıdan dünya kenti bir metropol özelliği göstermektedir.

Şehir de, şehirli de değişmiştir artık.

Hemen burada, İstanbul şehrinin müzikle kurmuş olduğu kadim ilişkinin son dönemlerinden söz etmek yerinde olacaktır: Halk arasında daha eskilerde "Sadabad âlemi" denen toplu şenliklerin yapıldığı, küme fasıllarının icra edildiği mekânların başında gelen Kâğıthane Deresi civarı ve "Göksu Mesiresi" olarak bilinen, Anadolu yakasında Göksu ve Küçüksu dereleri arasındaki, çevresi ulu ağaçlar ve tepelerle çevrili geniş çayır yerine, Cumhuriyet döneminde farklı semtler gözde hâle gelmiş, bestelere konu olmaya başlamıştır.

Sadettin Kaynak muhayyer-kürdî fantezisinde "Aman güzel Maçkalı/Kadıköy'ün dilberi/Yandım Suadiyeli/Her yerde bir kız buldum" dizelerini bestelemiş, Eyyubî Ali Rıza Bey acem-kürdî makamında Florya şarkısı yapmış, Tanburî Refik Fersan "Gel bu yaz şöyle Fenerbahçe'de birkaç gün kal" sözlerini seçmiştir. Bestekâr Bimen Efendi'nin bestenigâr "Şişli'nin birinci kraliçesi/Saçına sarılmış ince peçesi/Ah benim olaydı iki gecesi/Canımı verirdim Şişli güzeli" şarkısında geçen Şişli semti, Ahmet Yekta Madran'ın nihâvend şarkısında şöyle yer almaktadır: "Bir ipek çarşafa işlendi gönül/Yeniden Şişli'de şişlendi gönül." Bu semt modern şehir hayatının bir simgesi olarak, hâlâ ününü koruyan, Cemal Reşit Rey' ait *Lüküs Hayat Opereti*'nin de hemen girişindedir: "Şişli'de bir apartıman/Yoksa eğer hâlin yaman."

Çamlıca semtine de şarkılarda çokça rastlanır. Bimen Şen'in şehnaz, İsak Varon'un kürdili-hicazkârdan

39 Hikmet Feridun Es, *Yedigün*, 4 Mayıs 1981.

bestelediği “Bir yaz gecesi Çamlıca’da yar ile kaldım”, Yorgo Bacanos’un hüseynîden bestelediği “Bir yaz gecesi Çamlıca mehtabına geldin”, Nuri Halil Poyraz’ın nihâvend makamında bestelediği “Çamlıca yolunda, âşıkı kolunda”, Yesarî Asım Bey’in hicaz makamında “Sazlar çalınır Çamlıca’nın bahçelerinde” ve nihâvend makamında “Biz Çamlıca’nın üç gülüyüz”, Faiz Kapancı’nın nihâvend makamında bestelediği “Gel güzelim Çamlıca’ya bu gece” güfteli şarkılarında görülebileceği gibi. Kemanî Bülbülî Salih Efendi ise hüseynî şarkısında bu semtle neredeyse özdeşleşmiş görünmektedir: “Esiyor bak ne güzel bâd-ı sabâ Çamlıca’da/Veriyor neş’e-i safâ Bülbülî Salih burada.”

Adaların konu edildiği şarkılar da geniş bir grup oluşturur. Mısırlı İbrahim Efendi meşhur nihâvend şarkısında “Semalardan güneş hâlâ inmiyor/Ada sensiz yüreğime sinmiyor” ve uşşak şarkısında “Sen bu ufkun yegâne yıldızısın/Adanın mavi gözlü şen kızısın” demekte, Bimen Efendi uşşak şarkıda “Adadan gitti seninle bütün ezvak-ı safa” diye söylenmekte, Şükrü Tunar hüzzam “Adanın yeşil çamları”, Osman Nihat Akın nihâvend “Yine bu yıl ada sensiz içime hiç sinmedi”, Yesarî Asım Bey kürdili-hicazkâr “Uçsun adadan gönlüme sinedeki gamlar”, nihâvend “Alsam adanın dilberini çamlara gitsem”, Hicaz “Adalardan bir yar gelir bizlere” şarkılarıyla bu gruba katılmaktadırlar.

Repertuvarda yer alan bir grup da “İstanbul türküleri” denilen, folklorik-türkü tarzındaki anonim karakterli eserlerdir. Bunların, zamanında birer ilk üreticilerinin olması, sonradan kolektif hafızaya terk edilip biraz değişmiş bulunmaları kuvvetle muhtemeldir. Daha eski örneklerden, Tanburî Mustafa Çavuş’un “Yanıyor âşık-ı biçare/Tarabyalı bir civane” sözleriyle biten bayatî şarkısında olduğu gibi. İstanbul türkülerinin en bilinenleri için: “Allı yemeni”, “İstanbul’dan Üsküdar’a yol gider”, “Fındıklı bizim yolumuz”, “Aksaray’da çevirdiler yolumu”, “Yangın olur biz yangına gideriz (tulumbacı türküsü)”, “Telgrafın tellerine kuşlar mı konar”, “Beyoğlu’nda gezersin” örnek verilebilir.

Türkiye’nin siyasal yapısında oluşan kesintilerle beraber yükselen popüler müzik kültürünün, sosyolog ve siyaset bilimcilere eşsiz malzeme sunmaya ve toplumsal hafızada oluşan çatlaklardan sızarak boşlukları derinleştirmeye yaradığı; bundan en fazla geçmiş kültürümüzün zarar gördüğü ortadadır. Nostalji söylemi içinde tekrar tekrar seviye kaybeden, Bekir Sıtkı Sezgin, Kâni Karaca, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, Meral Uğurlu gibi son klasikçi kuşağın ortadan çekilmesiyle bocalayan müziğimiz, son tahlilde pesimist cümlelerin öznesi olmaktadır.

İstanbul kültürünün önemli bir temsilcisi olan müzik, geçen yüzyılın ortalarına kadar, şehrin gündelik hayatı içinde bir gelenek olarak, çeşitli evlerde düzenli yapılan musiki meclisleri ile de paylaşılmış, yaşatılmıştır. Müzik türlerinin çoğaldığı ve bu çeşitlenmenin tanımsızlığa dönüşerek iç içe geçtiği günümüzde, gelenek biçim değiştirip konser salonlarına taşındıktan sonra, icracılar ve dinleyiciler arasındaki ilişki de farklılaşmıştır. Artık, Mercan’daki konağını muntazaman döneminin ünlü musikişinaslarına ve kalburüstü dinleyicilerine açarak, Tanpınar’ın anlatımıyla “... Bu gecelerde kırmızı kadife kanepenin her zaman oturduğu köşesinde, bütün ömrünce üstüne eğildiği gazete koleksiyonlarının rengini bağlamış çehresiyle” dinleyen İbnülemin Mahmud Kemal Bey de yoktur; Alaeddin Yavaşça’nın anlatımıyla, Şair Nedim Sokağı’ndaki evinde düzenli yapılan fasıllarda, “... Açık ve koyu yeşil çizgili pijamasıyla, faslı idare eden Dr. Selahattin Tanur’un sağına oturup nısfiye üfleyen” Hakkı Süha Gezgin de. Ara sıra bu toplantılar canlandırılmaya çalışılsa da, bunların etrafıyla uyumsuz bir “canlandırma”dan başka bir şey olmadığı açıktır; buralarda geleneği yeniden üretmenin imkânsızlığı ise baştan bellidir.

İstanbul da şarkılar da değişmiştir artık.

İSTANBUL ŞARKILARI

MEHMET GÜNTEKİN*

Yüzlerce yıldır Türk kültürüne başkentlik eden İstanbul'un en dikkate değer taraflarından biri de musiki dünyasıdır. Kendine has olan bu musiki dünyası, Osmanlıların İstanbul'u fethinden başlamak üzere asırlar boyu, bütün Doğu musikisi ikliminin odak noktalarından biri olma ayrıcalığını taşıdı.

Dünya ölçeğinden bakıldığında, belki de hakkında en çok şarkı yapılan şehir olma özelliğiyle öne çıkan İstanbul için bestelenen, içinde İstanbul geçen veya dekorunu İstanbul'un teşkil ettiği şarkılar, neredeyse bütün klasik Türk musikisi repertuvarını kapsar. Zira klasik Türk musikisi bir bakıma "İstanbul musikisi"dir.

Bu musikinin ulaştığı seviyeyi tabii olarak, Hafız Post (ö. 1694), Itrî (ö. 1712), Sultan III. Selim (ö. 1808), Hacı Sadullah Ağa (ö. 1801?) ve Dede Efendi (ö. 1846) gibi önde gelen bestekârların eserlerinde izleri sürülebilecek musiki ortamı oluşturuyordu. Zamanın akışı içerisinde, sosyal yönelimlere ve toplumsal ihtiyaçlara bağlı olarak, klasik musiki formlarının dışında İstanbul kültürünün ayrılmaz bir parçası biçiminde yerleşecek bir musiki edebiyatını oluşturan İstanbul şarkıları ortaya çıktı.

Şarkı, musiki tarihinin klasik dönemlerinde de bir beste şekli olarak dar bir kapsamda varolmasına rağmen, asıl varlığını Hacı Arif Bey'in (ö. 1885) musiki meclislerine girmesiyle duyurmaya başlamış ve XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kâr, beste, ağır semâi ve yürük semâi gibi klasik beste şekilleri karşısında ezici hâkimiyetini ve sürükleyiciliğini ortaya koymuş bir beste şekliydi.

Payitahtın demografik ve sosyokültürel yapısıyla doğrudan ilgili bir kültürel çok seslilik vasatında, hâkim çizgilerini klasik musikinin oluşturduğu bir musiki dünyasında, ayrıca bir "şarkı musikisi" edebiyatının ortaya çıkması, sosyal ve siyasi değişimlerin sanatlar üzerindeki kaçınılmaz yansımaları açısından tabii bir sonuçtu. Kârın, bestenin, ağır semâinin ve yürük semâinin hitap ettiği bir tabakanın varlığı ne kadar tabii idiyse, musiki tarihimizin belli bir döneminden sonra ortaya çıkan "şarkı"nın hâkim bir beste şekli olarak zuhuru da o kadar tabii bir gelişmeydi. İstanbul'da yaşayanlar İstanbul'a ait güzelliklerden geçmişte olduğu gibi yine etkilenecek ve bu etkilenişi, devrinin yeni bir ifade biçimi olarak varlığını güçlü bir şekilde hissettirmeye başlayan şarkı formuyla dile getirecekti. İstanbul'da yaşayıp da İstanbul'dan etkilenmeyen bir sanatkâr düşünülemezdi. Nitekim Türk musikisinin çok sayıda bestekârının verdiği İstanbul konulu müzik eserinin sayısı binlerle ifade edilebilecek kadar çoktur.

Özellikle şarkı formu üzerinden gidildiğinde, İstanbul'la ilgili musiki eserleri için yapılan basit bir araştırmada bile, İstanbul şehir hayatının dokularını teşkil eden yaşama biçimlerinin ve sosyal tabakaların hemen her birine ait bir musiki edebiyatından söz edilebileceği hemen fark edilir. Mahalle, esnaf, meslek ve hemşehrilik kültürlerinin her birinin kendine has musiki renkleri oluşturması gibi, mesela hayatının merkezine dinî değerleri koymuş bulunan şehir sakinleri ile meyhanelerde, balozlarda, batakhanelerde veya esrar tekkelerinde hayat süren ahalinin ayrı ayrı renkler ihtiva eden musikileri bulunduğu; bu musikilerin özellikle şarkı biçiminde hayat bulduğu görülür.

Şarkılar, yaygınlık kazanmaya başladığı ilk yıllarda, klasik Türk musikisinin geleneksel çizgisine sıkı sıkıya bağlı olan kimi bestekârlar tarafından yer yer olumsuz tepkiyle karşılanmışken, ilerleyen dönemlerde kabul görmeye başlamış ve zamanla geleneğin içinde bir tür olarak değerlendirilmiştir.

İstanbul şarkılarında tabii dekor ve altyapı daima İstanbul'dur. Semtleri, denizi, denizcisi, havası, suyu, mehtabı, gemileri, kayıkları, mesire yerleri, eğlenceleri, yangınları, tulumbacıları, seyyar satıcıları, ağaçları, koruları, güzelleri, aşkları, mimarisi, külhanbeyleri, çiçekleri, bahçeleri, bahçıvanları ve hatta yeni moda olmuş birtakım giyim kuşam özelliklerine, yeme içme kültürüne ve sosyal hayata dâhil olmaya başlayan telgraf, tayyare, balo gibi yeni teknolojik ve sosyal gelişmelere kadar İstanbul, her şeyiyle şarkı edebiyatının içindedir.

İstanbul şarkıları edebiyatını oluşturan eserlerin

* Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu. Resimler ve altyazıları yazar tarafından hazırlanmıştır.

arasında, çeşitli dönemlerde İstanbul hayatında en çok yer eden ve İstanbulluların kuşaklar boyunca tuttuğu musiki eserleri önemli bir kısmı oluşturur. Bu türden eserlerin arasında "klasikleşmiş" olanlar ve besteleni̇şlerinin üzerinden uzun süreler geçmesine rağmen günümüz de dâhil olmak üzere genç kuşaklara mensup İstanbullular tarafından dahi sevilenler ve millî marş gibi ezbere okunanlar bulunduğu gibi, daha yakın dönemlerde bestelenmesine rağmen büyük başarı kazanan ve toplumsal hafızada yer edenler de vardır.

İstanbul şarkılarını, Türk musikisinin genel repertuvarı içinde ayırt etmeye çalışan araştırmacıları, şayet Türk musikisi edebiyatına vâkıf değil iseler, ciddi bir tehlike bekler. Zira birçok İstanbul şarkısında İstanbul'un yahut herhangi bir semtinin adı veya İstanbul'la ilgili bir imaj doğrudan doğruya geçmeyebilir. Bu sebeple, bir esere "İstanbul şarkısı" etiketinin konulabilmesi için, sözlerinde ille "İstanbul" adının veya bir semtinin yahut da İstanbul'la ilgili bir imajın geçmesinin gerekmediği göz ardı edilmemelidir. Bu husustaki araştırmalarda yanılgıya düşmemek için, hatırat ve biyografi gibi yazılı kaynakların, musiki eserlerinin hikâyelerini içeren kayıtların ve sohbet meclislerinde dile getirilen hatıraları nakleden musikişinasların anlattıklarından derlenen sözlü tarih çalışmalarının mutlaka dikkatle okunması ve ipuçlarının yakalanması gerekmektedir.

Bir Türk musikisi eserinin "İstanbul şarkısı" sayılabilmesinin, ihmal edilmemesi gereken kriterlerinden biri de İstanbul hayatına ve İstanbul halkına ne kadar mal olduğu hususudur. Bir İstanbul şarkısının yıllar boyunca İstanbulluların gönlüne taht kurmuş olmasının, temel ölçülerden biri olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

İstanbul şarkıları, asıl ortaya çıkış sebeplerini aşarak, zamanla karagöz gibi bir seyirlik sanatın ayrılmaz parçalarından biri olmuş, hatta onunla birlikte gelişmiş veya değişmiş; sahne sanatlarının bazılarında sahnede ve sahne gerisinde, daha sonraları ise sinema sanatında kullanılmıştır. Bazı İstanbul şarkılarından esinlenilerek, romanlar veya oyunlar yazılıp sahnelenmiş, operetler, operet şarkıları ve başka formlarda eserler bestelenmiş, filmler çekilmiş, böylece İstanbul hayatını anlatan yeni sanat eserleri üretilmiştir.

Teknikleri açısından İstanbul şarkıları, genel anlamıyla şarkı formunun dışında değerlendirilebilecek özellikler taşımazlar. Genel itibarıyla 2 zamanlı nîm-sofyandan başlamak üzere, 3 zamanlı semâi, 4 zamanlı sofyan, 5 zamanlı Türk aksağı, 6 zamanlı yürük semâi, 7 zamanlı devr-i hindî ve devr-i tûran, 8 zamanlı düyek ve müsemmen, 9 zamanlı ağır aksak, aksak, raks aksağı ve evfer, 10 zamanlı curcuna ve aksak semâi gibi küçük usullerle ölçülmüşlerdir. Özellikle XX. yüzyılın ikinci yarısına doğru, kullanılan usullerde daralma müşahede edilmiş ve düyek ve semâi başı çekmek üzere az sayıda usul kullanılır olmuştur.


1- III. Selim (TSM, nr. 17/960)

Şarkı formunda kullanılan güftelerde asıl olan, genellikle şarkı formunda, basit ve kolay ahenklere sahip aruz vezinleriyle yazılmış manzumelerin seçilmesi iken, daha


2- Haşim Bey

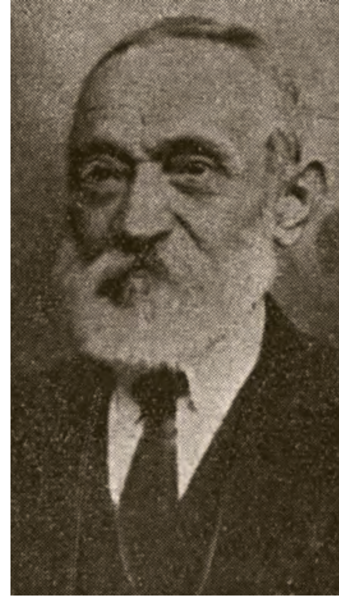

3- Hacı Arif Bey


4- Rifat Bey


5- Asdik Ağa


6- Rahmi Bey


7- Ahmed Rasim


8- Şeyh Edhem Efendi


9- Mısırlı İbrahim Efendi

sonraları hece vezniyle yazılmış şiirler ve günümüze yakın dönemlerde serbest vezinle yazılan şiirler dahi kullanılmıştır.

İstanbul şarkılarının kompozisyon özellikleri de şarkı formunun genel yapısından ayrı değildir. Yaygın tercih, dört mısradan oluşan güftelerin bestelenmesidir. Şarkıyı meydana getiren ilk mısraya zemîn, başka makamlara geçkilerin yapıldığı üçüncü mısra mîyân, şiiri farklı yazılmış dahi olsa aynı melodilerle bestelenen ikinci ve dördüncü mısralara ise nakarat adı verilir. Bütün mısralar genellikle ikişer defa okunur. Yalnızca ağır aksak şarkılarda zeminin tekrar edilmemesi kurallaşmış bir gelenektir. Şayet varsa, eserin ikinci ve üçüncü dörtlükleri de okunabilir. Şarkılar, aranağmesi adı verilen, eserin anlamını soyut düzlemde tamamlayıcı nitelikte ve başta yahut sonda çalınan bir saz bölümüne sahip olabilirler yahut aranağmesiz şarkılara da rastlanabilir. Aranağmesi bulunmayan şarkılara, bestelendikten sonraki dönemlerde Kemençeci Vasilaki, Udî Nevres Bey, Dr. Suphi Ezgi ve Alâeddin Yavaşça gibi başka bestekârlar tarafından aranağmeleri yapılmıştır.

İstanbul şarkılarında, genel anlamda güfteden ayrı sözlerden oluşan ve adına terennüm denilen yapıların pek kullanılmadığı görülür. İkaî terennüm adı verilen ve "ye", "lel", "ten", "nen" gibi anlamı olmayan kelimelerden oluşan heceler, hemen hemen hiç kullanılmamıştır. Seyrek olmak üzere "Of", "Yâr", "Âh", "Yâr ey" ve "A cânım" gibi anlamı olan ve "lâfzî terennüm" adı verilen yapılar ise kullanılmıştır.

İstanbul'un musiki dünyasının, dolayısıyla genel olarak Türk musikisinin bir "şarkı musikisi" hâline dönüşmesinin ilk kahramanı olan Hacı Arif Bey'in


10- Ali Rifat Çağatay


11- Leyla Hanım


12- Lem'i Atlı


13- Artaki Candan


14- Rauf Yekta Bey


15- Fâiz Kapancı


16- Nasibin Mehmet Bey


17- Nuri Halil Poyraz

öncesinden başlayarak ve daha sonra gelen bestekârlar içinde, doğrudan İstanbul'un veya bir semtinin adının geçtiği eserleri veren bestekârlar ile "İstanbul şarkıları" bahsine örnek teşkil edebilecek bazı eserler aşağıdaki gibi sıralanabilir. Verilen örneklerin daha çok XX. yüzyıldan sonrasına ait oluşunun sebebi ise, şarkı formunun evvelki yıllarda yaygın bir beste şekli olmayışı, Hacı Arif Bey döneminden sonra ağırlık kazanmaya başlayıp giderek neredeyse tek form olacak kadar teveccüh görmesidir.

Mustafa Çavuş (ö. 1760?). Hüzzam: Vefâ yoktur akan suda/.../Yere batsın Büyükada. (Güfte: Anonim). Şehnaz-bûselik: Küçüksu'da gördüm seni. (Güfte: Bestekârındır).

Sadullah Ağa (ö. 1808). Hicazkâr: Gel seninle yarın ey serv-i revân/Olalım mahfîce Göksu'ya revân. (Güfte: Vâsıf).

II. Mahmud (ö. 1839). Bûselik-aşiran: Pek hâhişi var gönlümün ey serv-i bülendim/Yarın gidelim Çamlıca'ya cânım efendim. (Güfte: Bestekârındır).

Haşim Bey (Resim 2) (ö. 1868). Isfahan: Geldi eyyâm-ı bahârın müjdeler ey nev'edâ/Eyle Sâ'dâbâd'ı teşrîfin ile câ-yi safâ. (Güfte: Ahmet Rifat Bey). Sûzidil: Niçin üzüyorsun a yosmam beni/Göksu'da görmüşler bu hafta seni. (Güfte: Anonim).

Dellalzâde (ö. 1869). Mâhur: Al yânına bir dil-nüvâz/.../Baştan başa işte Boğaz (Güfte: Anonim).

İsmet Ağa (ö. 1870?). Karcığar: Bu kış hanım İstanbul'a taşın da/Eğlenelim zevk edelim Kalpakçılarbaşı'nda. (Güfte: Anonim).

Markar Ağa (ö. 1880). Sûzidil: Küçüksu'da senin ey yâr (Güfte: Anonim).


18- Osman Nihat Akın


19- Eyyubî Mustafa Bey

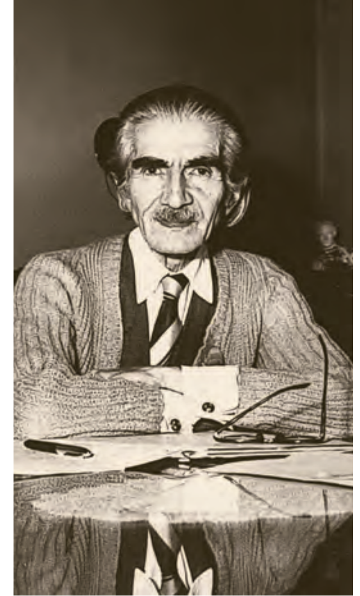

20- Sadeddin Kaynak


21- İsak Varon


22- Şükrü Tunar


23- Mesut Cemil


24- Zeki Arif Ataergin


25- Refik Fersan

Hacı Arif Bey (ö. 1885). Hüzzam: Tal'ât eyler mi diye meh sû-yi Kâğıthane'den. (Güfte: Anonim).

Rifat Bey (ö. 1888). Hicazkâr: Gittim İstanbul'da gevher sulara/Aktı gönlüm Sarıyer'de sulara. (Güfte: Anonim).

Hacı Faik Bey (ö. 1891). Kürdili-hicazkâr: Aksaray'dan kol geliyor (Güfte: Anonim).

Tatyos Efendi (ö. 1913). Rast Şarkı: Çeşm-i cellâdın ne kanlar döktü Kâğıthâne'de (Güfte: Anonim).

Asdik Ağa (ö. 1913). Hüzzam: Şimdi anma kûşe-i meyhâneyi/.../Seyre gel terk etme Kâğıthâne'yi. (Güfte: Anonim).

Lavtacı Hristo (ö. 1914). Kürdili-hicazkâr: Gidelim Göksu'ya bir âlem-i âb eyleyelim (Güfte: Yahya Kemal). Segâh: Sû-yi Kâğıthâne'de Mecnûn-misâl. (Güfte: Anonim).

Vefâlı Rıza Bey (ö. 1923). Mâhur: Beyoğlu'nda gezersin (Güfte: Anonim).

Bülbülî Salih Efendi (ö. 1923). Hüseynî: Esiyor bak ne güzel bâd-ı sabâ Çamlıca'da. (Güfte: Anonim).

Rahmi Bey (ö. 1925). Tâhir-bûselik: Geçti o gamlı eyyâm-ı sermâ. (Güfte: Bestekârındır). (Meşrutiyet'in ilanı üzerine bestelemiştir.)

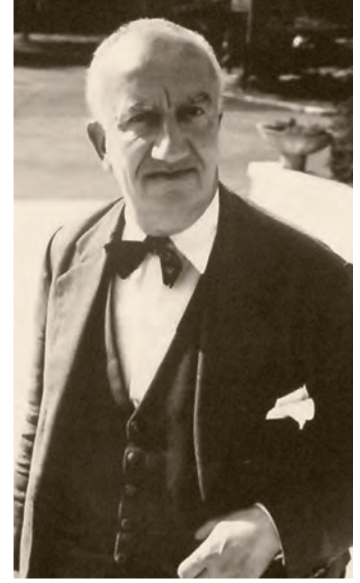
Şemseddin Ziya Bey (ö. 1925). Kürdili-hicazkâr: Ada'dan kotramızın yelkenini tez açalım. (Güfte: Anonim). Kürdili-hicazkâr: Bilmem neden Perî koymuş koyan onun adını/Sevdi gönlüm Adalar'da o edâlı kadını. (Güfte: Bestekârındır).

Hakkı Bey (ö. 1926). Karcığar: Seyre çıkmışsın bugün Kâğıthâne'yi. (Güfte: Anonim).


26- Ahmed Çağan


27- Haluk Recai


28- Zeki Duygulu


29- Mustafa Nâfiz Irmak


30- Yorgo Bacanos


31- Münir Nureddin Selçuk


32- Şekip Ayhan Özışık


33- Dramalı Hasan Güler

İsmail Hakkı Bey (ö. 1927). Ferahfezâ: Mehtâbta güzel olur/Boğaziçi âlemi. (Güfte: Anonim). Hisar: Çırpıcı Kâğıthâne bu mevsimde ne âlâ. (Güfte: Anonim). Nihâvend: Kız Kulesi yâkût küpe takındı. (Güfte: Anonim). Selmek: Dün Fener'de gördüm ol nâzik teni. (Güfte: Anonim). Sûznâk: Beylerbeyi'nin âb ü havâsı ne güzeldir. (Güfte: Anonim).

Ahmed Rasim (ö. 1932). Bayatî-araban: Gözümde işve-nümâdır hayâl-i bî-bedeli/.../Aceb Vefâ'da mı semti acep acep nereli. (Güfte: Bestekârındır).

Şeyh Edhem Efendi (ö. 1933). Hicazkâr: Çıkmadın ey meh bu şeb mehtâba sen/.../Kanlıca Mirgûn ve Göksu ve Bebek. (Güfte: Saffet). Hicazkâr: Lezzet-i âlemden olmak ister isen hissedâr/Makriköy sayfiyesinde eyle imrâr-ı bahâr. (Güfte: Kanunî Cemil Bey). Muhayyer: Çırpıcı Kâğıthâne bu mevsimde ne âlâ/Bayrampaşa Küçüksu Fenerbahçe de râ'nâ. (Güfte: Anonim).

Mısırlı İbrahim Efendi (ö. 1933). Nihâvend: Kuşdili'nde bir perî-rû eyledi meftûn beni. (Güfte: Anonim). Nihâvend: Semâlardan güneş hâlâ inmiyor/.../Ada sensiz yüreğime hîç sinmiyor. (Güfte: Ahmet Refik). Uşşak: Sen bu ufkun yegâne yıldızısın/Ada'nın mâvi gözlü şen kızısın. (Güfte: Ahmet Refik).

Ali Rifat Çağatay (ö. 1934). Sûzidil: Aceb ey şîveli yârim (Kâğıthâne Havası). (Güfte: Anonim).

Leylâ Hanım (ö. 1936). Hicazkâr: Hasretle sîne-çâk-i garîb ü mükedderim/Göksu yolunda kaldı hazînâne gözlerim. (Güfte: Anber Ağa).

Muhittin Akyüz (ö. 1940). Kürdili-hicazkâr: Gidelim semt-i Fener'e gece gündüz çakalım. (Güfte: Anonim).


34- Vecdi Seyhun


35- Muzaffer İlkar


38- Lâika Karabey


39- Ferid Tan

Udî Ekrem Bey (ö. 1940). Kürdili-hicazkâr: Çamlar arasında Ada'da hâtırâlar var. (Güfte: Anonim).

Bimen Şen (ö. 1943). Sûzidil: Oya olsam o ipekten tülüne/Baygınım bir Kadıköy bülbülüne. (Güfte: Anonim). Uşşak: Ada'dan gitti seninle bütün ezvâk-ı safâ. (Güfte: Mustafa Reşit Bey).

Ali Salâhî Bey (ö. 1945). Hicazkâr: Çırçır'ın âb-ı musaffâsı verir câna safâ. (Güfte: Anonim).

Lem'i Atlı (ö. 1945). Hicaz: Nevbahâr-ı vuslatın bassın deyû ilk âyine/.../Kasr-ı Sâ'dâbâd gülzâr-ı hümâyûn-sâyine. (Güfte: Yahya Kemal).

Artaki Candan (ö. 1948). Hicaz: Adalar'da gezer durur edâlı. (Güfte: Anonim).

A.Y. Madran (1885-1950). Nihâvend: Bir ipek çarşafa işlendi gönül/Yeniden Şişli'de şişlendi gönül. (Güfte: Aka Gündüz).


36- Cevdet Çağla


37- Râdife Erten

Fâiz Kapancı (ö. 1950). Hicazkâr: Gel seninle kol kola/Gidelim şöyle Bağlarbaşı'na. (Güfte: Anonim). Nihâvend: Gel güzelim Çamlıca'ya bu gece. (Güfte: Anonim).

Nasibin Mehmet Bey (ö. 1953). Kürdili-hicazkâr: Beyoğlu Çiçekleri. (Güfte: Anonim).

Nuri Halil Poyraz (ö. 1956). Kürdili-hicazkâr: İstanbul'a gel sensiz harâb işte Boğaz da. (Güfte: Anonim). Kürdili-hicazkâr: Üsküdar Parkı'nda gördüm bittesâdüf ben seni. (Güfte: Anonim). Nihâvend: Çamlıca yolunda. (Güfte: Anonim).

Şerif İçli (ö. 1956). Muhayyer: Dil'de rast geldi de dildâre gönül. (Güfte: Anonim). Nihâvend: Gece sâhilden açıp sandalı enginlere biz/Uyuyan Marmara'nın koynuna girsek ikimiz. (Güfte: Mesut Kaçaralp).

Nureddin Sangan (ö. 1958). Kürdili-hicazkâr: Bekliyor gönlüm seni Moda koyunda. (Güfte: Orhan Tokmakoğlu).

Osman Nihat Akın (ö. 1959). Nihâvend: Yine bu yıl Ada sensiz içime hiç sinmedi. (Güfte: Bestekârındır).

Eyyubî Mustafa Bey (ö. 1961). Hüzzam: Bir şen gecenin hâtırâsı kaldı dilimde/.../Sevdâ perîsi Marmara'nın nûr denizinde. (Güfte: Anonim). Nihâvend: Gel seninle Marmara'ya pupa yelken açalım. (Güfte: Anonim).

Sâdeddin Kaynak (ö. 1961). Muhayyer: Ada'ya gel gidelim. Muhayyer-kürdî: Aman güzel Maçkalı/.../Bana baktın bakalı/Kadıköy'ün dilberi/.../Oldum ben bir serserî/Yandım Suadiyeli/.../Vücûdunun modeli. (Güfte: Bestekârındır).

İsak Varon (ö. 1962). Hüseynî: Baygın suların göğsüne yaslandı da bîtâb/Şen Marmara'nın kalbini



40- Yesârî Âsım Arsoy



41- Arif Sami Toker



42- Fethi Karamahmudoğlu



43- Mustafa Cahit Atasoy

dinler gibi mehtâb. (Güfte: Münir Bey). Kürdili-hicazkâr: Bir yaz gecesi Çamlıca'da yâr ile kaldım. (Güfte: Mustafa Reşit Bey).

Şükrü Tunar (ö. 1962). Hüzzam: Ada'nın yeşil çamları aşkımıza yer olsun. (Güfte: Anonim). Uşşak: Akşam güneşinin yaktığı sâhillere indik/Sevdik ve seviştik Boğaz'ın nûr sularında. (Güfte: Halit Bekir Sabarkan).

Mesut Cemil (ö. 1963). Hicaz Şarkı: Martılar âh eder çırparlar kanat/.../Görünsün karşıdan İstanbul şehri. (Güfte: Nâzım Hikmet).

Zeki Arif Ataergin (ö. 1964). Tâhir: Ada'nın kırlarında Nîsandı. (Güfte: Orhan Seyfi).

Burhanettin Deran (ö. 1965). Muhayyer: Emirgân'ın gülleri. (Güfte: Bestekârındır).

Refik Fersan (ö. 1965). Hicaz: Gel bu yaz şöyle Fenerbahçe'de birkaç gün kal. (Güfte: Refik Ahmet). Nihâvend: Beğendim biçimini/.../Dudaklarım ismini/Anıyor âh Kadıköylü. (Güfte: Anonim).

Ahmed Çağan (ö. 1966). Uşşak: Gel Kalender'de safâyâb olalım mey çekelim. (Güfte: Anonim).

Halûk Recâi (ö. 1972), Hüseynî: Sen gamlı hazân akşamı geçtin mi Boğaz'dan. (Güfte: Bestekârındır).

Zeki Duygulu (ö. 1974). Nihâvend: Boğaz'ın incisi Rumelihisar/Kuzguncuk Beylerbeyi Tarabya Hünkâr/Emirgân Yeniköy hele Sarıyer. (Güfte: Anonim).

Mustafa Nâfiz Irmak (ö. 1975). Sabâ: Gittin Ada'nın her şeyi her zevki de gitti. (Güfte: Bestekârındır).

Yorgo Bacanos (ö. 1977). Hüseynî: Bir yaz gecesi Çamlıca mehtâbına geldin. (Güfte: Nureddin Rüştü).

Münir Nurettin Selçuk (ö. 1981). Hicaz: Sana dün bir tepeden baktım azîz İstanbul. (Güfte: Yahya Kemal). Nihâvend: İstinye Körfezi'nde bu akşam garipliği. (Güfte: Yahya Kemal). Nihâvend: Kandilli yüzerken uykularda. (Güfte: Yahya Kemal). Nihâvend: Yok başka yerin lûtfu ne yazdan ne de kıştan/Bir tatlı huzûr almaya geldik Kalamış'tan. (Güfte: Behçet Kemal).



44- Nezahat Soysev



45- Teoman Alpay

Şekip Ayhan Özışık (ö. 1981). Hicaz: İstanbul'da Boğaziçi'nde bir fakir Orhan Veli'yim. (Güfte: Orhan Veli).

Dramalı Hasan Güler (ö. 1984). Rast: Bir Adalı bir Modalı bir Kadıköylü kız. (Güfte: Anonim).

Vecdi Seyhun (ö. 1984). Nihâvend: Bir hâtıra zevkiyle yine andım gamları/Ağlıyor aşkımıza Çamlıca akşamları. (Güfte: Hüseyin Aydınkaya). Nihâvend: Kandilli'de eski bahçelerde. (Güfte: Yahya Kemal).

Kadri Şençalar (ö. 1986). Nihâvend: Ey güzel İstanbul benim sevgili yârim/Güzelliğin aksetmiş Boğaz'ın sularına. (Güfte: Vecdi Bingöl).

Muzaffer İlkar (ö. 1987). Kürdili-hicazkâr: Çamlar arasından süzülürken mehtâb neydi o akşam Adalar. (Güfte: Bestekârındır). Nihâvend: Gurûb bir alev gibi denizde sönerken Adalar'da. (Güfte: Bestekârındır).

Cevdet Çağla (ö. 1988). Kürdili-hicazkâr: Bir yaz gecesi Çamlıca mehtâbına geldin. (Güfte: Nureddin Rüştü Bingül). Hicaz: İçimde bir yağmur sonbahardan çalınmış/…/Tarabya'da bir santur Nihâvend'e gömülmüş. (Güfte: Sadri Alışık).

Râdife Erten (ö. 1988). Mâhur: Çiçeklerle bezenmiş Boğaz'ın sâhilleri/Güle feryâd ediyor Çamlıca bülbülleri. (Güfte: Anonim). Nihâvend: Ey güzel gözlü nazlı yâr/Ne ararsan Boğaz'da var. (Güfte: Anonim).

Lâika Karabey (ö. 1989). Nihâvend: Bir güldü mü gökler o seher vakti Boğaz'da. (Güfte: Şükûfe Nihâl).

Ferid Tan (ö. 1992). Muhayyer-kürdî: Görünür Çamlıca'dan şen güneşin ilk doğuşu. (Güfte: Anonim).

Orhan Kızılsavaş (ö. 1992). Hicaz: Bahâr Boğaziçi'nde alırken nefesini. (Güfte: Bestekârındır).

Yesârî Âsım Arsoy (ö. 1992). Hicaz: Sazlar çalınır Çamlıca'nın bahçelerinde. (Güfte: Bestekârındır). Hicaz: İstanbul'a varayım. (Güfte: Bestekârındır). Hicaz: Adalar'dan bir yâr gelir bizlere. (Güfte: Bestekârındır). Hicaz: Geçen hafta Kızıltoprak yolunda. (Güfte: Bestekârındır). Hüseynî: Yeniköy'de bir kız gördüm adı Sarı Zambak'mış. (Güfte: Bestekârındır). Kürdili-hicazkâr: Uçsun Ada'dan gönlüme sînendeki gamlar. (Güfte: Alaiyeli Ali Hâdi Bey). Kürdili-hicazkâr: Aşkım Yeniköy sâhil-i deryâsını sardı. (Güfte: Bestekârındır). Nihâvend: Sonbahârı bir genç kızla Hisarlar'da geçirdim. (Güfte: Bestekârındır). Nikrîz: Yalova'nın şen kızını kandıralım alalım. (Güfte: Bestekârındır). Sultânîyegâh: Biz Heybeli'de her gece mehtâba çıkardık. (Güfte: Bestekârındır). Sultânîyegâh: Biz Çamlıca'nın üç gülüyüz. (Güfte: Bestekârındır). Şed-araban: Bu yaz Hünkârsuları'nda yâr dizine yaslandım. (Güfte: Bestekârındır).

Rüştü Şardağ (ö. 1994), Muhayyer: Bu yaz Bebek'te gördüm bir yüzü ay güzel. (Güfte: Bestekârındır). Rast: Kuşdili'nde bir gece. (Güfte: Mustafa Sevilen).

Arif Sami Toker (ö. 1997). Acem-aşiran: Gam çekme güzel n'olsa bahârın sonu yazdır/Sevdâların en coştuğu yer şimdi Boğaz'dır. (Güfte: Faruk Nafiz). Acem-kürdî: Gerçi ben şimdi Boğaz'dan uzağım/…/Ne Bebek Körfezi Beykoz Sarıyer/Ne Beşiktaş ne o zümrüt tepeler. (Güfte: Hikmet Şinasi). Mâhur: Çek küreği güzelim/Uzanalım Göksu'ya/…/Süzülerek Moda'ya. (Güfte: Anonim). Mâhur: Bir safâ bahşedelim gel şu dil-i nâşâde/Gidelim serv-i revânım yürü Sâ'dâbâd'e. (Güfte: Nedim). Nihâvend: Sular gibi akıyor güzelliğin içime Adalar. (Güfte: Anonim). Nihâvend: Geldi yine güzelim yaz/…/Şen Adalar mâvi Boğaz. (Güfte: Bestekârındır).

Alâeddin Şensoy (ö. 1997). Nihâvend: Seni ilk Küçüksu'da/Bir yaz günü görmüştüm. (Güfte: Kerem Kurt). Nihâvend: İşte Kınalı Burgaz Heybeli Büyükada. (Güfte: Bestekârındır).

Fethi Karamahmudoğlu (ö. 1999). Hüseynî: İstanbul'da Acıbadem/Acıbadem'de bir badem. (Güfte: Bestekârındır).

Nihat Adlim (ö. 2000). Nihâvend: Yeniköylü kızın yeşil gözleri. (Güfte: Anonim). Segâh: Gurûbun rengi soldu bu akşam Üsküdar'da. (Güfte: Ceyhun Savaşan).

Mustafa Cahit Atasoy (ö. 2002). Mâhur: İstanbul'un koynunda lâledân gibisin/…/Güzeldin güzelsin güzelsin Haliç. (Güfte: Doğudan Bayülgen).

İrfan Özbakır (ö. 2003). Mâhur: Başka bir âlem Göksu bu gece. (Güfte: Yüksel Özbakır).

Nezahat Soysev (ö. 2005). Acem-kürdî: Hülyâlı Boğaz sırtlarının akşamı solgun/Fersûde Hisarlar uyuyor Göksu'da yorgun. (Güfte: Sabahattin Ergi). Nihâvend: Çiçeklerle bezenmiş o güzel bahçeleri/…/Bir Cennet diyârıdır doğduğum Suadiye. (Güfte: Bestekârındır). Nihâvend Şarkı: İçimde bir heyecân/…/Gel Zümrüt Yalova'ya. (Güfte: Bestekârındır).

Teoman Alpay (ö. 2005). Nihâvend: Elvedâ İstanbul'um elvedâ artık sana. (Güfte: Anonim). Nihâvend: Bahâr geldi gül açıldı/…/Gel gidelim Ada'ya biz. (Güfte: Bestekârındır). Nihâvend: Dün Göztepe'nin neş'eli bir âlemi vardı. (Güfte: Hüseyin Mayadağ).

Selâhattin İçli (ö. 2006). Kürdili-hicazkâr: Nice gönüllerde ümitler soldu/İstanbul İstanbul sende bin âh var. (Güfte: Uğur Gür). Rast: Çoktan beri bir kız tanırım ben Sarıyer'de. (Güfte: Atıf Kahraman). Sultânîyegâh: Çek bir İstanbullu nefes dolsun sana rüyâ. (Güfte: Hüceste Aksavrın).

Avni Anıl (ö. 2008). Kürdili-hicazkâr: Bir geceye bir ömür verilir Kanlıca'da. (Güfte: Halil Soyuer). Kürdili-hicazkâr: Bu akşam bütün meyhânelerini dolaştım İstanbul'un. (Güfte: Turhan Oğuzbaş). Nihâvend: Merhaba Kız Kulesi merhaba/Eyüpsultan Kanlıca Şehremini merhaba/Merhaba iki gözüm İstanbul'um merhaba. (Güfte: Sadri Alışık).

Alâeddin Yavaşça (d. 1926 –). Hicaz: Boğaziçi şen gönüller yatağı. (Güfte: Bestekârındır). Hicaz: Kışın ayrı güzelsin yazın ayrı güzelsin/İlkbahârın ve sonbahârın Cennet gibi İstanbul. (Güfte: Anonim).

Necdet Varol (d. 1927 –). Nihâvend. Gel güzelim biz de coşalım oynayalım/…/Şu güzel İstanbul'da eğlenelim coşalım. (Güfte: Bestekârındır).

Yalçın Tura (d. 1934 –). Hüseynî: Kasımpaşa kıyıları tersâne. (Güfte: Oktay Rifat).

Bilge Özgen (d. 1935 –). Kürdili-hicazkâr: Gördüğümden beri oldum âşık/Seni ömrümce unutmam Yakacık. (Güfte: Mehmet Çınarlı).

Erol Sayan (d. 1936 –). Rast: İstanbul'u artık hiç sevmiyorum. (Güfte: Mehmet Erbulan). Kürdili-hicazkâr: Her şeyinle güzelsin/…/Sevdâ yolu İstanbul. (Güfte: Bestekârındır).

Yücel Aşan (d. 1936 –). Bûselik: Gittin Ada'nın her şeyi her zevki de gitti. Nihâvend: Fecrin bütün esrârı parıldarken açıkta/Bir devri yaşat Kanlıca mehtâbına çık da. (Güfte: Mustafa Nafiz).

Bertan Üsküdarlı (d. 1937 –). Sultânîyegâh: Yaşayanın olmalıdır emeli/İstanbul'u görmeden ölmemeli. (Güfte: Anonim).

Mediha Şen Sancakoğlu (d. 1941 –). Mâhur: Asil mağrûr duruşunu/Seviyorum İstanbul'un. (Güfte: Bestekârındır).

Âmir Ateş (d. 1941 -). Evc: Çırçır suyu gözyaşlarıdır aşkıma sel sel. (Güfte: Bekir Sıtkı Erdoğan). Rast: Yeditepe üstünde yedi Cennet kurulu/Nasıl sevmez gönüller şu güzel İstanbul'u. (Güfte: Reşat Özpirinççi).

Ünal Narçın (d. 1944 -). Nihâvend: Duruşun andırır asil soyluyu/Hisar Kuruçeşme Sahilboylu mu/Arnavutköylü mü Ortaköylü mü/Kız sen İstanbul'un neresindensin. (Güfte: Âşık Yener).

Mahmut Oğul (d. 1955 -). Kürdili-hicazkâr: İstanbul'u dinliyorum gözlerim kapalı. (Güfte: Orhan Veli).

Mehmet Güntekin (d. 1963 -). Hicaz: Mâvinin büyüsünü Marmara'yla kuşanmış/…/Güzelim Vânîköy'ü Tanrı övmüş yaratmış/Vânîköy o mini köy Boğaz'a pek yaraşmış. (Güfte: Aylin Şengün).

Göksel Baktagir (d. 1966 -). Acem-aşiran: Seni ben de sevdim ey güzel İstanbul. (Güfte: Erol Güngör).

KAYNAKLAR

Aksüt, Sadun Kemali, *500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi,* İstanbul 1967.

Aksüt, Sadun Kemali, *Türk Musikisinin 100 Bestekârı,* İstanbul 1993.

Aksüt, Sadun Kemali, *Şarkılarda İstanbul,* İstanbul 1994.

Ediboğlu, Baki Sühâ, *Ünlü Türk Bestekârları*, İstanbul 1962.

Ergun, Sâdeddin Nüzhet, *Türk Musikisi Antolojisi,* II c., İstanbul 1942-43.

Ersönmez, Mesut, *Güftelerin Dili,* İzmir 2013.

Güntekin, Mehmet, *İstanbul Şarkıları –CD- (I, II),* İstanbul 1996.

Güntekin, Mehmet, *İstanbul Türküleri –CD- (I, II),* İstanbul 1996.

Güntekin, Mehmet, *İstanbul'un 100 Musikişinası,* İstanbul 2010.

Güntekin, Mehmet, *İstanbul'un 100 Şarkısı,* İstanbul 2010.

Güntekin, Mehmet, *Adalar'ın Musiki Dünyası* (yayımlanmamış kitap çalışması).

Güntekin, Mehmet, "Türküler", *DBİA*, VII, 318.

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal, *Hoş Sadâ*, İstanbul 1958.

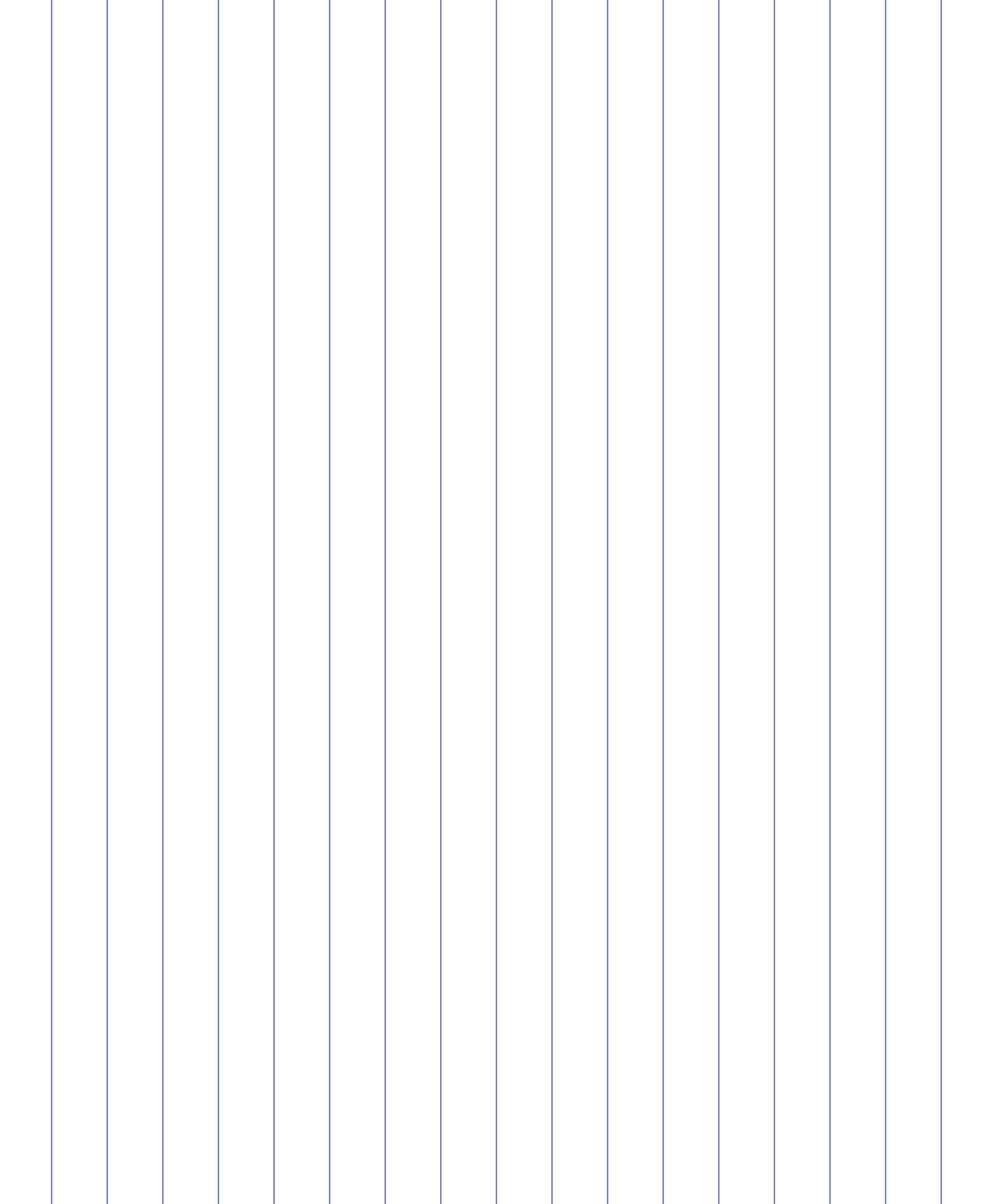
Özalp, M. Nazmi, *Türk Musikisi Tarihi,* Ankara 1989.

Öztuna, Yılmaz, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, II c., Ankara 1990.

Rona, Mustafa, *50 Yıllık Türk Musikisi*, İstanbul 1960.

Ses Sanatçılar Ansiklopedisi, İstanbul 1970, s. 35.

Şenel, Süleyman (haz.), *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları,* İstanbul 2010.



EDEBİYAT: İSTANBUL'UN DİLLERİ

İSTANBUL TÜRKÇESİ

HAYATİ DEVELİ*

Türkiye Türkçesinin tarihî gelişme sürecinde İstanbul'un fethi (1453) önemli bir dönüm noktasıdır. Bu tarihten sonra Türkçe daha yüksek bir bilim ve sanat dili olarak gelişme imkânı bulmuş, medeniyet taşıyıcı bir unsur hâline gelmiştir. Bu süreçte XX. yüzyıldan sonraki durum da yeni bir dönem olarak ele alınabilir. Böylece Türkiye Türkçesinin tarihinde üç esas dönem belirlenebilir. Fetih öncesi, fetih sonrası ve XX. yüzyıl sonrası.

Fetih öncesi dönem Türklerin Anadolu ve Balkanlar'ı vatanlaştırma süreçlerine şahit olur. İlk yüz-yüz elli yıl yazılı edebiyat dili olarak gelişemeyen Türkçe, Selçuklu Hanedanı'nın inkırazıyla birlikte ayağa kalkmaya ve yazı dili olarak gelişmeye başlar. Doğal olarak ilk metinler farklı ağız özelliklerini içinde barındırırlar ve dikkatle bakıldığında en az üç ağız bölgesi tespit edilebilir. Yine de XV. yüzyılın başlarından itibaren esasen Batı Anadolu ağızlarını esas alan bir ağız, gitgide standart dil/edebî dil özelliklerini kazanmaya başlar. Nesîmî'nin (ö. 1432) dilinde görülen Azerbaycan ağzı, Veled Çelebi (ö. 1312) ve Kadı Burhaneddin'deki (ö. 1398) Orta Anadolu ağzı gitgide azalır ve temel sesbilgisi, morfoloji yapısı yerli yerine oturur. Medrese ve diğer kültür merkezlerindeki eğitim, aydınların dilini birbirine yaklaştırmış; ortak bir dil beğenisine dayanan standart dil esas olarak XV. yüzyıl başlarında şekillenmiştir. Daha İstanbul'un fethinden önce Osmanlı sarayı etrafında toplanan entelektüel birikimin bu standart şeklin esas belirleyicisi olduğu varsayılabilir. Yine de bu iş tek bir merkeze bağlı değildi. Amasya, Manisa, Kütahya, Bursa ve Edirne hem şehzadeleri hem de bütün okumuşları yetiştiren merkezler olarak bu dil gelişimine katkıda bulunuyordu. Herhangi bir kurum veya kuruluşun, dil planlaması yaptığına dair bir bilgimiz yoktur. Buna rağmen Anadolu ve Balkanlar'daki Türk dilli eserler büyük fonetik ve morfolojik farklılıklar göstermez. Kimi farklılıklar ancak dilbilimcilerin ilgi sahasına girecek kadardır. Bu, Türkiye'deki Türk yerleşiminin epeyce homojen oluşuna işaret kabul edilebileceği gibi, kültürel gelişme ve standartlaşmanın çok hızlı gelişmiş olduğuna da işaret sayılabilir. Sultan Veled'in:

> Bu cihândan kim çıkarsa bizi ol bile ki nevüz
> Yolumuza kim girerse bile kuş bigi uçavuz
> Yarı koyuban gidevüz bu halâyıkı kıyavuz
> İsî'nun yolın dutavuz yokaru göğe ağavuz
> Yolumuzu kim urursa ileyümüze durursa
> Duravuz çalış kılavuz dartavuz kılıç uravuz

mısralarındaki dil, birkaç yüzyıl içinde yazılı dil olarak gelişme kabiliyetini kaybetmiş, daha Batı'da, Osmanlı Beyliği bölgelerinde, kısacası Batı Anadolu'da gelişen ağızlar standart dile esas olmuşlar ve Türkçe; Arap ve Fars edebiyatlarının ve dillerinin de tesiriyle daha ileri bir ifade gücüne kavuşmuştur. Bunda II. Murad (1421-1451) gibi tercüme ve telif faaliyetlerine önem veren, dilini beğenmediği eserleri ikinci defa tercüme ettiren padişahların da önemli katkısı olmuştur.

İstanbul fethedildiğinde onu bir imparatorluk merkezi olarak geliştiren hanedan mensupları ve asker-sivil bürokratların, bilim adamlarının ortak bir yazı dili vardı. Mesela diyebiliriz ki Sinan Paşa'nın (ö. 1486) eserleri bunun güzel bir örneğidir ve bu eserlerin fonolojik, morfolojik ve leksik standartlarına sahip birçok eser yazılmıştır. İstanbul'un fethi, Türkiye Türkçesine bir imparatorluk hiyerarşisi ve zenginliği kazandırdığı için bir dönüm noktası sayılabilir. Yoksa standart dil en az elli yıldır temel bir kıvama kavuşmuş, imladaki temel biçimler yerleşmiş idi.

Dil Varyasyonları

Bütün diller bilhassa coğrafya ve zümre farklılıklarına bağlı olarak zaman içinde birden fazla biçim geliştirirler. Coğrafya farklarına göre oluşan değişik biçimlere (varyasyonlara) *diyalekt*, zümre farklılıklarına göre oluşan değişik biçimlere *sosyolekt* deriz. Bilhassa siyasi, ticari ve kültürel merkez durumunda olan başkentlerde birçok değişik biçimin oluşması, bunların bir arada yaşaması doğaldır. XV. yüzyıl başlarından itibaren bir standart dil büyük ölçüde gelişmiştir, demekle diyalekt ve sosyolektleri yok saymış olmayız. İstanbul'a taşınan

* İstanbul Üniversitesi - Yunus Emre Enstitüsü

kültür merkezi, entelektüelleri oluşan standart dilde yazmaya (ve konuşmaya) yönlendiriyordu. Ancak dil varyasyonları da hem yaşamaya, hem çoğalmaya devam ediyorlardı. Anadolu ve Rumeli coğrafyasında zengin, bazen epeyce farklı diyalektler de kendi gelişmelerini sürdürmekteydiler. Merkezdeki aydın kesim (asker-ulema-bürokrasi) kendi yazı standartlarını, yazının etrafında gelişen bir konuşma dili standardını da geliştirmiştir. Aşağıda vereceğim XVII-XIX. yüzyıla ait konuşma dili örnekleri bu yapıları az çok göz önüne serer. Evliya Çelebi (ö. 1683?), kendi konuşmalarını standart Türk aydını konuşması olarak aktarır. Ancak İstanbul'da yaşayan ve farklı konuşma dillerine sahip olan kimselerin (halk, aydın, bürokrat) dillerindeki farklılıkları da yansıtır. "Kürt lehçesiyle", "Boşnak şivesiyle" vs. gibi adlar altında verdikleri Türkçenin değişik biçimleridir. İstanbul'un yerli halkının konuşma ve söz varlığındaki farklılıkları da zaman zaman aksettirir. İmparatorluğun bütünündeki bu konuşma farklılıkları ortaoyunu ve karagöz gibi geleneksel oyunların başlıca gülmece unsurları olarak kullanılmıştır. XX. yüzyılın başına gelindiğinde de durum bundan farklı değildi.

Modern dönem ise XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dilde de modernleşme sorunlarını gündeme getirmiş, alfabe ve imla sorunları, dilde sadeleşme meselesi tartışılmaya başlanmıştır. XX. yüzyılın başında halk dili ile aydın dili arasındaki farklılığın giderilmesi kaçınılmaz bir entelektüel ve siyasi ihtiyaç hâline gelince, yeni standart arayışları ortaya çıktı. Halkın diline yaklaşılacaktı, ama hangi halkın diline? I. Meşrutiyet Meclisi, diğer diller bir tarafa halkın dilindeki farklılıkları da çıplak bir şekilde gün yüzüne çıkardı. Aydınların standart konuşma dili de nispeten halkın anlama seviyesinden farklılaşmıştı. İstanbul merkezli bilim ve kültür hayatının bu sorunun çözümünü İstanbul dışında araması pek de gerçekçi olmazdı ve onlar da en uygun Türkçenin İstanbul Türkçesi olduğuna karar verdiler. 1911 yılında, Selanik'te, *Genç Kalemler Dergisi*'nde ortaya konulan "Yeni Lisan" manifestosu "millî lisanın İstanbul konuşması esas alınarak geliştirilmesi" prensibini ortaya koymuştu. Bu konuşma İstanbul kadınlarının konuşması olarak tarif ediliyordu. Ziya Gökalp (ö. 1924), bunu meşhur "Lisan" şiirinde şöyle açıklamıştı:

> Güzel dil Türkçe bize
> Başka dil gece bize
> İstanbul konuşması
> En saf en ince bize

Diyebiliriz ki, bu tarihten beri yeni Türkçenin İstanbul Türkçesi/konuşması/ağzı esas alınarak planlanması kabul edilmiştir. Dil Encümeni de 1928 Harf İnkılabı'ndan sonra çalışmalarını bu temel prensip etrafında geliştirmiştir.

Bununla birlikte İstanbul Türkçesinin tam olarak nasıl bir varyasyon olduğu konusunda bir uzlaşmanın olmadığı görülür. Mesela Tahirülmevlevî hatıratında şöyle yazar: "'Dil Encümeni' kararları benim fikrime uymuyor. Hem İstanbul şivesine göre yazılacak, diyor, hem de 'gelmiştir', 'yedi buçuk kuruştur.' gibi yazılar yazdırıyor. Ben üç batın İstanbulluyum. Kendim de yarım asırdan beri İstanbul şivesi işitiyor ve söylüyorum. Hiç bir İstanbulludan duymadığım 'gelmiştir.' 'olmuştur.' gibi sözleri müdafaa dalkavukluğuna tenezzül edemiyeceğim."[1]

Dil Encümeni ve başkalarının "İstanbul Türkçesi" konusundaki yaklaşımlarına bir başka itiraz da Mahmud Afîf isimli hukukçudan gelir. Afîf, *Nasıl Konuştuğumuzu Bilelim* (*İstanbul Şivesinin Hususiyetleri Hakkında İlmî Bir Tedkik*[2]) adlı çalışmasında Harf Devrimi öncesinde sürdürülen yazı dili/İstanbul Türkçesi tartışmalarına bir açıklık getirmeye çalışmış; Dil Encümeni'nce "İstanbul Türkçesi" olarak ortaya konulan imla kurallarının İstanbulluların konuşma diline pek de uymadığını göstermeye çalışmıştır ki yukarıda zikrettiğimiz Tahirülmevlevî'nin itirazlarıyla örtüşür:

> Bugüne değin hiçbir Türk şîvesi garp harfleriyle söylendiği gibi yazılmadı. Bu kerre hükûmetimiz tarafından kabûl olunan yeni Türk harfleriyle de yazı lisânına İstanbul şîvesi esas ittihâz edildiği ve söylendiği gibi yazılacağı ileri sürülmekle berâber, gene de Dil Encümeni a'zâları ve gazete muharrirleri tarafından neşrolunan yazılar tamâmen halk ağzından çıkdığı ve söylendiği gibi yazılmamaktadır.[3]

Tahirülmevlevî'nin söyledikleri bize İstanbul Türkçesinin ne olduğunu tarif etmese de farklı bir şey olduğunu ihtar eder. Mahmud Afîf ise konuşmaya dayalı İstanbul Türkçesinin fonetik özelliklerine dair dikkate değer bilgiler vermiş ve bu varyasyonun fonolojik niteliklerini ana hatlarıyla ortaya koymuştur. Var olan bir yazı dili varyasyonu bir konuşma dili varyasyonu ile değiştirilmek istenince, hangi konuşma biçiminin esas alınacağı sorunu ortaya çıkmıştır. Zira İstanbul gibi çok dilli, çok kültürlü, çok etnisiteli, farklı yatay ve dikey toplum gruplarının, zümrelerin iç içe geçtiği bir başkentte

1 Tâhirülmevlevî, *Matbuat Alemindeki Hayatım ve İstiklal Mahkemeler*i, haz. Sadık Albayrak, İstanbul 1990, s. 354-355.

2 İstanbul 1928.

3 Afîf, *Nasıl Konuştuğumuzu Bilelim*, s. 2.

tek bir konuşma varyasyonu olamayacağı açıktır. Bu durumda *Genç Kalemler Dergisi* mensuplarının veya Dil Encümeni'nin kastettiği *İstanbul Türkçesi* veya *İstanbul Konuşması* nedir?

Burada göz önünde tutulan biçimin "bürokratların, medrese ulemasının, öğretmen ve öğrencilerin yerleştikleri Aksaray, Fatih semtlerinde konuşulan ağız" olduğu ifade edilmiştir.[4] Ömer Seyfettin'in (ö. 1920) "İstanbul Türkçesi hangisi? Softaların konuştuğu çatlak ayınlı, muharrirlerin yazdığı Arapça, Acemce terkibli, ihtiyar ve muhafazakâr memurların konuştuğu basmakalıp tabirli Bâbıâli lisanı mı, yoksa halkın konuştuğu lisan mı İstanbul Türkçesidir?" sorusuna verdiği cevap İstanbul Türkçesi "İstanbul'da yerli Türk hanımlarının konuştuğu tabii ve sade Türkçe"dir.[5] Ancak "İstanbul Türkçesi" tabirinin çıkışında kastedilen anlam bundan biraz daha farklı olmalıdır. *Genç Kalemler*'in 1911'deki (ikinci cilt, 1. sayı) "Yeni Lisan" manifestosunda dil sadeleşmesinde "tasfiyeci" ve Orta Asya'daki Türkçeye dönmeyi hedefleyen bir görüşe karşı Türkiye aydınlarının ortak konuşma dilinin esas alınması savunulmuştur. İşte İstanbul Türkçesi, bu dilin adıdır. "Bunu nasıl yapmalı? Dernek'in arkasına takılıp akîm bir irticaa doğru Buhara-yı şerîf'teki henüz mebnâî bir hayat süren müdhiş bir vukufsuzluğun, korkunç bir taassubun karanlıkları içinde uyuyan bundan bir düzine asır evvelki günleri yaşayan kavimdaşlarımızın yanına mı gidelim?.. İstanbul Türkçesi en tabii bir lisandır..."[6]

Ziya Gökalp de, yeni Türkçenin sesbilgisi, şekilbilgisi ve söz varlığı açısından İstanbul Türkçesini temel alacağı, başka Türkçe lehçelerinden ne kelime, ne fiil çekimi, ne edat, ne de terkip kaideleri alınmaması gerektiğini öne sürerken[7] aynı endişeyle hareket ediyordu.

Demek ki, esasen Doğu Türkçesine karşı olarak Batı Türkçesinin standart konuşma biçimini ifade etmek için ortaya atılan "İstanbul Türkçesi" tabiri, zamanla, bu konuşma biçiminin nasıl olacağı soruları karşısında "İstanbul yerli hanımlarının konuşma biçimi" olarak doldurulmuştur. Birkaç nesildir İstanbullu bir aileye mensup olan Tahirülmevlevî'nin bu tabirden anladığı da budur. Oysa 1928'de Dil Encümeni'ni oluşturanların (Falih Rıfkı (ö. 1971), Yakup Kadri (ö. 1974), Mehmet Emin (ö. 1944), Fazıl Ahmed, Ruşen Eşref (ö. 1959) vs.) bu tabiri daha çok Osmanlı aydınları arasında standart yazı dili temelinde gelişmiş olan standart konuşma dilini anladıkları görülmektedir. Cumhuriyet dönemi dil eğitiminin temelini teşkil eden bu ilk gramer "Türkçemizin ahenk kaideleri, edebî İstanbul şivesine nazaran tedvin ve misallerle tavzih edildikten sonra..." ifadesinde,[8] edebî İstanbul şivesi tabiriyle standart Türkiye Türkçesini kastediyordu. Bunun böyle olduğu, çeşitli kaynaklarda İstanbul Türkçesi/konuşması örneği alarak verilen "almîm, gelicîm, alseymiş, olmuşdur, yokdur" gibi biçimlerin bu ilk gramer taslağında "almayayım, geleceğim, alsaymış, olmuştur, yoktur" şeklinde gösterilmesinden de anlaşılmaktadır.

Şu hâlde, bir kavram karmaşasına son vermek için "İstanbul Türkçesi"nden ne anlaşıldığını açıkça ortaya koymak gerekir: Dil Encümeni'nin ve dili eğitim ve standartlaşma amaçlı planlayanların İstanbul Türkçesinden anladıkları "yaklaşık beş yüz yıldır Anadolu'da ve bilhassa Osmanlı sahasında gelişen ortak yazı dili"dir. Tahirülmevlevî ve Mahmud Afîf'in bahsettikleri varyasyon ise konuşma dili olarak "İstanbul ağzı"dır. Bugün standart Türkiye Türkçesini ifade etmek için "İstanbul Türkçesi" demek doğru değildir. *İstanbul Türkçesi* terimi ile konuşma dili çerçevesinde İstanbul ağzı kastedilmelidir.

İstanbul Türkçesi Nasıl Gelişti?

Elbette İstanbul Türkçesinin, Türkiye Türkçesinin ağızlarından biri olarak kabul edilmesi gerekir. Ancak Türkiye'deki ağız çalışmaları "ağız" olgusunu merkezin dışında, taşrada aradığı, bir anlamda İstanbul'daki her türlü konuşmayı standart, yani doğru kabul ettiği için, yerlilerince yaşatıldığı zamanda bu varyasyona ait ağızbilimsel malzeme toplandığı söylenemez. Toplansaydı zaten ortak bir biçimden ziyade yan yana yaşayan birçok alt biçimin olduğu görülürdü. İstanbul'un fetihten sonraki yerleşimleri, İstanbul'a yerleşenlerin çeşitli gruplaşmalar içinde yaşamış olmaları, şehrin her zaman farklı dil ve diyalektlere sahip unsurların göçüne maruz kalması, dil çeşitliliğini her zaman artırmıştır. Bu durum başlangıçta da böyleydi ve hiç değişmedi. İstanbul'a fetihten sonra yerleştirilen Türkler ve Türk olmayan unsurlar burada yeni varyasyonların gelişmesini sağladılar. Ancak saraya ve onun himayesinde yaşayan kültür kurumlarına yaklaştıkça merkezi teşkil eden unsurların dili kendini kabul ettirmiş olmalıdır. Bu da fetihten çok önce gelişmiş olan standart dil idi. Bu standart dilin yazılı

4 Tanju Oral-Seyhan, "İstanbul Türkçesi", *DBİst.A*, IV, 243.

5 Yusuf Ziya Öksüz, *Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*, Ankara 1995, s. 139-140.

6 Öksüz, *Türkçenin Sadeleşme Tarihi*, s. 89.

7 Öksüz, *Türkçenin Sadeleşme Tarihi*, s. 152.

8 *Muhtasar Türkçe Gramer*, İstanbul 1928, s. 5.

ve sözlü biçimleri arasında da farklar vardı elbette, yine de fetihten önce Bursa, Edirne, Amasya, Manisa gibi kültür merkezlerinde şekillenen standart yazı dili İstanbul aydınının da temel yazı dilini teşkil etmiştir. Evliya Çelebi'nin aktardığı IV. Murad'ın (1623-1640) konuşmalarına dair örnekler bunun en güzel tanığıdır:

> SM: "Kaç sâ'atde hatm-i şerîf edebilirsin" dediler.
> EÇ: "Pâdişâh'ım sür'at etsem yedi sâ'atde ederim, ammâ lahn-i hafî ve lahn-i celî olmasın içün ne ifrât ve ne tefrît olmadan sekiz sâ'atde inşâ'allâhu Ta'âlâ hatm-i şerîf ederim"
> SM: "İnşâ'allâh merhûm sa'îd [u] şehîd Mûsâ'mın yerine yed-i beyzâ gibi yed-i tûlâsını ayân edüp musâhibim olur"
> SM: "Bir şey oku" dediler.
> EÇ: "Pâdişâhım yetmiş iki ulûmden Fârisî mi ve Arabî mi ve Rûmî ve İbrânî ve Süryânî ve Yûnânî ve Türkî ve Şarkî ve Varsağı ve kâr u nakş ve savt ü zecel ve amel ü zikr ve tasnîfât ve kavl ve haznegîr veyâhûd ebyât-ı eş'ârdan bahr-i tavîl ve kasâyid ve tercî'-i bend ve terkîb-i bend ve mersiye ve ıydiyye ve mu'aşşer ve müsemmen [ve] müsebba' ve müseddes ve muhammes ve penc-beyt ve gazâliyyât ve kıt'a ve müselles [ve] {dübeyt} ve müfredât ve ma'niyyât-ı ilâhiyyâtdan ne murâd-ı şerîfiniz olursa be-ser [u] çeşm buyurun okuyayım"
> SM: "Bire şu rencîl ne acâyib da'vâ-yı merd etdi. Acabâ işidir revânî midir yohsa bu takrîr etdiklerin icrâ etmeğe kâdir midir?"
> EÇ: "Pâdişâhım eğer afv ile mu'âmele edüp serbest ü ma'zûr ederseniz inşâ'allâh pâdişâhımın huzûrunda meclis-i emânet olmak üzre nedîm-i hâslık edüp pâdişâhımı eğlendiririm"
> SM: "Nedîmlik ne demekdir?" dediler.
> EÇ: "Pâdişâhım bir âdem herkes ile hüsn-i ülfet edüp musâhabet etse ana nedîm derler ve şarâb meclisine dâhil olup musâhabet edenlere dahi nedîm-i nâb derler, bu lügatın iştikâkı münâdimdendir ki lafzen müdâminden maklûbdur ve müdâm lügatda şarâba derler, pes nedâmete ma'nâsı şarâb içmek demek olur, ya'nî mest [ü] müdâm derler. Hâsıl-ı kelâm musâhib ma'nâsına gelir kim nedîm-i şehriyârî derler. Allâh pâdişâhıma ömürler versin"
> SM: "Âferîm işidir revânî değil imiş"
> EÇ: "Pâdişâhım işidir revânî ve yerin Revân'ı vâkı'ada görür Revânî bu Revân hân'ı Yûsuf Paşa kulundur"
> SM: "Mîrgûne ne dersin şu şeytân çerâğına?!"
> Revan Şahı: "Hey şâhım bu tıflı göresin Kayser-zemîn ve Îrân ve Tûrân ve Sûrân-zemîn halkını mât u mütehayyir kılsa gerekdir. Zîrâ görürsün gözleri sâ'at rakkâsı kimi ca'al-ı belh oynar."
> EÇ: "Belî Rûm halkı sâ'ir memleket kavmin Rûm'a getirüp sâ'at rakkâsı gibi oynadır"
> SM: "Hay veled ne aceb hâzır cevâb imiş" deyüp hande edüp safâsından,
> SM: "Çakır getirin" dediler.
> Çakır anların ıstılâhında bâdeye derler idi. Bir câm bâde nûş edüp buyurdular kim,
> SM: "Evliyâ şimden gerü mahrem-i râz-ı nihânımız-sın, fâş mekün." buyurdular.
> SM: "Evliyâ demin huzûrumda bu kadar ulûm [u] ma'rifetler kim dedin şimdi ilm-i edvârdan bir şey oku" dediler.
> ...[9]

Bu metinde standart konuşma dilinden farklı tek unsur, Evliya Çelebi'nin de dikkatimizi çektiği "çakır" kelimesidir. Bunun saray halkının, belki de özel olarak hanedanın diline özgü bir kelime olarak kaldığı anlaşılıyor.

Ancak İstanbul halkı homojen bir etnisiteye, dolayısıyla homojen bir dil yapısına da sahip değildi. Türkçenin türlü biçimleri konuşulduğu gibi farklı ağızlar, aslen Türk olmayanların kırık Türkçesi de bu zenginliğe dâhildi. Bu kırık Türkçeliler sadece Yahudi bezirgânlar veya Frenk tüccarları değil, aynı zamanda vezirlerdir de. Meşhur Kılıç Ali Paşa (ö. 1587) bunlardan biridir:

> ***{Menâkıb-ı Alî Paşa}:*** Zürefâ mâbeyninde meşhûrdur kim Kılıç Alî Paşa uluç âdemîsi olmağile lisânı Freng lehcesi imiş, bu câmi'i itmâm buldukda cemî'i vüzerâ [ve] vükelâ ibtidâ cum'asında câmi'e cem' olup na'thân ifrât üzre {teğannî ile} na't-ı şerîf tilâvet ederken hemân Alî Paşa ayağ üzre kalkup na'thâna hitâben:
> "Nedir bu gu gu gu ve hinku ku bu meyhâne mi, yâ cânım bozahâne mi?" deyü feryâd eder. Yanındaki vüzerâlar:
> "Sultânım bizim Hazret-i Peygamberi medh eder" dedükde:
> "Ya bizim Muhammed Efendi bu gu gu gu medh eder kâyil mi?" der.
> "Kâyildir sultânım" derler.
> "Ya bu kaç akçe ulûfe yazdım, baka defter" der.
> "Sultânım on akçe" derler.
> "Ya bu minberde bizim hünkârcı Murâd Sultân medh eder kaç akçe yapar?"

9 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, haz. Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı, İstanbul 2006, c. 1, vr. 69b-70a. Bundan sonra *Seyahatnâme,* c. 1.



1- Evliya Çelebi, *Seyahatnâme* (SYEK)

"Kırk akçe yapar" derler.
"Yâ hünkârcı mı büyük yoksa bizim Hazret-i Muhammed Efendici büyük?" der.
"Sultânım Hazret-i Muhammed büyükdür" derler.
"Tîz Muhammed Efendi gu gu gucı hünkâr gu gu gucı berâber kırk açan olsun ve bizim Portakal Bunduki altun ulûfe alsın" dedikleri latîfeler ile ile'l-ân zürefâlar mâbeyninde dâstândır. Böyle bir mu'tekid uluç âdemi imiş her cum'a câmi'in taşra yan soffasında oturup {cümle} fukarâya bir kîse tasadduk edermiş (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 132b)

Evliya Çelebi *Seyahatnâme*'si İstanbul'un dil zenginliğini en iyi şekilde yansıtan mühim bir kaynaktır. Eserin birinci cildinde İstanbul halkının farklı zümrelerine ait konuşma ve cümle örnekleri verilir. Evliya bunu yaparken özel bir imla kullanmaya gayret etmiştir. Bu zenginlikten bazı örnekleri gösterelim:

Esnâf-ı pâsbân-ı nigehbân-ı İslâmbol: ... ellerinde ucu demirli sopalar ile bellerinde kılıçlar ve teber-kemânlar ile ve palâs palâs esbâblar geyüp başlarında mahûf ucbe-likâ kurd derilerinden tâclar ve sivri gûnâ-gûn külâhlar geyüp birbirlerine sopa urarak gûyâ hırsız kaçarmış şeklinde **"Bire koma, kaşdı ha vardı ha, bire koma, gitdi gidi, vardı gidi, işte gidi"** deyü ba'zı temâşâcıları gösterirler ve seyirciler mâbeynine ol ucbe-likâ ile girüp halkı korkudurlar... (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 155a).

Bâğbânlar: ... ellerinde gûnâ-gûn kazmalar ve çapalar ve yabalar ve beller ve başlarında teller ve çapa taraklar ve tırmıklar ve küsküler ve aşlama destereleri ve keserler ve gûnâ-gûn bâğbânân âletleri ve niçe bin kınalı bostân dollâbları sığırların tezyîn edüp **"Oha diha babam"** diyüp **"Allâh Allâh rahmet ver yâ Mevlâ, bereket ver yâ Mevlâ, kuvvet ver yâ Mevlâ"** deyü feryâd [ü] figân edüp... (Seyahatnâme, c. 1, vr. 159a)

Ve şehriyyeciler dahi seyishâneler üzre dükkânların şamata varakları ve gûnâ-gûn teller ile zeyn edüp "Şehriyye nefâyis cânım" deyü şehriyye satarak ubûr ederler (Seyahatnâme, c. 1, vr. 160a).

sakkâlar siyâh çizme ve siyâh meşin dolamalarla ... **"Sakkâ sebîlillâh, şehîdân-ı deşt-i Kerbelâ ervâhlarıyçün sebîl"** deyü feryâd ederler (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 160a).

Esnâf-ı tâ'ife-i kalafatcıyân: ... ba'zı gemileri kalafat karinası edüp funda ile yakarak ve gemileri yağlayarak ve câ-be-câ malalar ile seyrâncıları, **"Sakın yoldan yoldaş"** deyü yağlayup funda âteşiyle yakup yol açarak **"Allâh yol vere, eyyâm {bol} vere"** deyüp gavgâ ve feryâd ederek ve top u tüfenglerin atarak saf saf ubûr ederler (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 162a).

Bu kahveciyân, cümle pür-silâh olup tahtırevânlar üzre ferde ferde kahveleri kîleler ile ölçerek **"Ala bin guruş vere yüz guruş"** deyü gûyâ kahve fürûht ederek ubûr ederler. (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 166b).

Esnâf-ı vasılcıyân ya'nî ayıcıyân: ... Karyağdı ve Avra ve Duracak ve Binbereket ve Yazıoğlu ve Sürioğlu ve Hayvânoğlu nâm Çingâneler ayıların çatal zencîrler ile keşân-ber-keşân çekerek ellerinde sopaları ve dâ'ireleriyle ubûr ederken kâhîce ayılarına

Kalk-a beri yâ Vasıl
Ye necişden bir fasıl
Seni dağda dutdular
Adam deyü oynatdılar,
Kur yayını dîvâna
Bahçada dolap döner
Sen de dön e görsünler

deyü bu elfâz-ı mühmelâtlar ile Alayköşkü dibinde her bir vasılcıyân birer gûne şakalar ederek ubûr ederler (Seyahatnâme, c. 1, vr. 169a).

Bu başçı hirfeti ... pâk olmuş za'ferânlı sığır kelleleri ve koyun ve kuzu kelleleri ve pâk beyâz olmuş sığır ve koyun ve kuzu paçaları şişler üzre ve

gûnâ-gûn bahârlar ile her başcı başların zeyn edüp dükkânları içre **"Ala cânım yağlıca eyle, sirkeli ve sarımsaklıca eyle"** deyüp arz-ı kâlâ ederek ve gûnâ-gûn şakalar ile pür-silâh ubûr ederler (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 169b).

Bu ciğerciler cümle Ohri ve Görice ve Horpuşta Arnavudlarıdır. Niçe bin tâze ciğeri kırkar ellişer dânesin, yüreği, böbreği ve şirdeni ve mumbârıyla sırıklara dizüp **"Ey koyun ciğeri"** deyü feryâd ederler. Ba'zı şehir oğlanları bu Arnavudlara **"Ulla ba geldi mi Arab karısı"** deyü ulaşırlar (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 170a).

Bu esnâf arabalar üzre dükkânların gûnâ-gûn fıçılarla ve katremîz şîşelerle zeyn edüp piyâdelerinin arkalarında varullar ile sirke taşıyup **"Ey sirke"** deyü halk üzre sirke nisâr ederek bir hây-hû ile: **"Ey sirke, keskin İngilis sirkesi lâzım olur, berekâtlı sirke"** diyerek ubûr ederler (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 170b).

âşbâzlar ellerinde kepçeler ile ta'âm kotararak giderken ba'zı ehl-i cû' ol izdihâmda dükkâna girince âşcılar çavuşu feryâd edüp eydir: **"Yaşlı müşterî geldi, ekmeğ ile kotara, beş akçe herse pilâv yağlıca ve nevâlelice ve çevrilişce [çevrişlice] eyle"** deyü usûl ü âheng ile teğannî eder (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 171a).

Bu şerbetciler dahi, **"Câna safâ, rûha gıdâ verir şerbetim cânım"** deyü halka şerbet bezl ederek ubûr ederler (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 172a).

Sa'lebciyân: ... sükkerle pâlûde gibi pişirüp bakır ibrîklerin altında âteşler ile musanna' yapılmış ibrîkler ile bahârlı ve gülâblı **"Râhat-ı cân sıhhatü'l-ebdân sa'lebim nefâyis"** deyüp feryâd ederek ubûr ederler (*Seyahatnâme*, c. 1, 172a).

Esnâf-ı südciyân-ı sûhteyân: Neferât üç yüz, bunların dahi dükkânları yokdur. Hemân şeker şerbetcileri gibi bakracları âteş üzre gezdirüp ale's-sabâh **"Kuvâ-yı beden verir şekerli südüm, cânım südüm"** deyü şâhrâhlar üzre leben-i hâlis fürûht ederler... (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 172b).

Esnâf-ı ağda tüccârı: ... bunlar dâ'imâ ağda satup ağda yemeğile dağdaki vahşî hayvânları datlı dillerince râm ederler. Meselâ mahalle içlerinde tenhâca sokaklarda zengûle makâmından,

Ağdalı süzelim,
Ay gibi yüzelim,
Nâzlı güzelim,
Tatlıca tatlı,
Ağda yeyelim,
Bâğa gidelim,
Safâ edelim,
Ammâ ne ağda,
Sevdiğim bâğda,
Üzümü bağda.

deyüp bu gûne manzûm terennümâtlar ederek ba'zı havâtînlerin ırkına girüp ağ yırtup ağındaki metâ'ın ağdaya değişüp bu gûne kâr eder Türk veled-i zinâları ağdacılar vardır (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 172b).

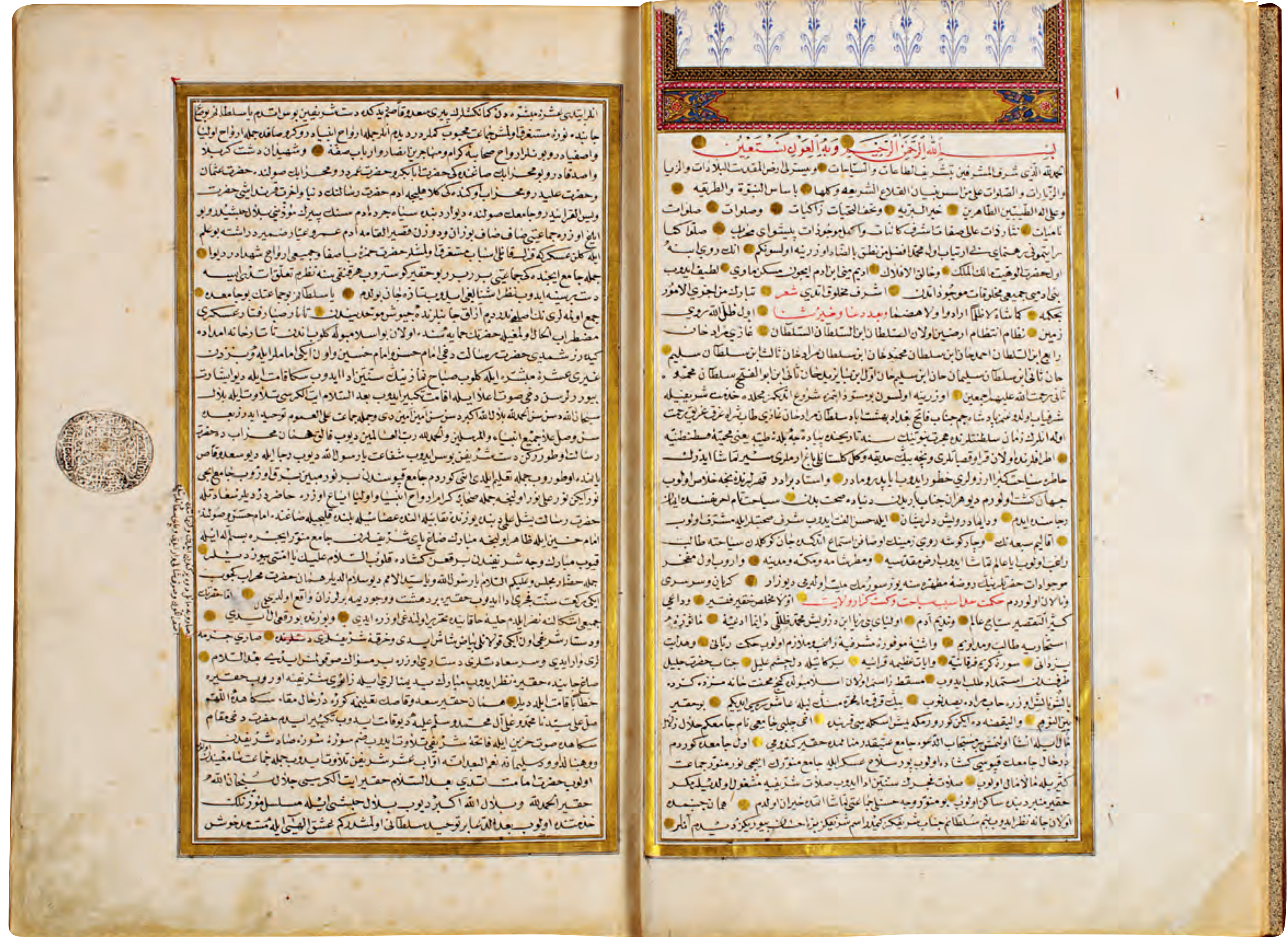
Esnâf-ı tüccârân-ı yağcıyân: Neferât 1000, bunlar ankâ bâzergânlardır. Pîrleri (---) (---) (---) (---). Bunlar arabalar üzre dükkânların taştlar içre tereyağı ve sarı [say] yağı ile zeyn edüp pür-silâh ubûr ederken ba'zı seyrâncı dilberânların gördükde **"Çelebi seni yağlarım gerice dur, üstüne yağım bulaşmasın"** deyü ubûr ederler (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 175b).

Esnâf-ı gümüş arayıcıyân: Ağa bir, neferât üç yüz, bunların kârhânesi darbhâne ve kârhâne-i kuyumcubaşı ve tamgacıbaşı kârhânesidir. Yeniçeri ocağından on aded elleri hezârân deyenekli yoldaşlar ile İslâmbol içre kol dolaşup herkesin kîsesine nazar edüp eğer kalb akçesi var ise,

"Bu kalb akçeyi kimden aldın?" deyü dutup hâkime götürüp haklarından gelirler ve kallâbı bulup iki ellerin kesüp ıslâh-ı âlem içün salb ederler. Bunlar dahi üç yüz nefer ile pâk müsellah olup seyircilerin içlerine girüp **"Lütf eyle kardaş kesene bakalım"** deyü alayköşkü dibinde pâdişâh huzûrunda dahi halkın kîselerine nazar ederek ubûr ederler (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 177a).

Ba'dehu Yahûdî simsârlar ve arayıcılar **"Kaçkın gümrük var mı?"** deyü temâşâcılar mâbeynine girüp yük ararlar, ba'zı dilber oğlanlara sarılup, **"Sende kaçkın gümrük esbâbı vardır, yükiŋe şiş salalım"** derler, fakîr gulâm, **"Bende yük yokdur"** deyü yemîn etdikde, **"Sus yemîn etme, ya bu ardındaki boğça nedir kim bu kadar kuyruk yağı saklamışsın"** deyü latîfe ile ubûr ederler. Ve dîdebânlar dahi esbâb gözederek ve kâtibler atlar üzre kitâbet ederek ve yeniçeri yasakcıları sarrâfbaşıları himâye ederek ubûr ederler. Ve kantârcılar arabalar üzre yükleri kantâra urup, **"Ala kırk kantâr, beş lodora yaza, elli kantâr kettân Halîl Çelebi'nin"** deyü tüccârların metâ'ların vezn ederek ubûr eder (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 178b).

Esnâf-ı Kazancıyân: ... Bunlar dahi dükkânların kalaylı pâk bakır âvânlarıyla zeyn edüp ubûr ederler. Ammâ bunlar cümle Laz tâ'ifesidir,



2- *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*'nin ilk sayfaları (SYEK)

"Tavalar, tençereler pakur avadanlıklarına hurtavâtlar alırum" deyü Laz kavmi lehcesiyle feryâd [u] figân ederek geçerler (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 185b).

Bu ta'lîmhâneciler tahtırevânlar üzre ta'lîmhâneler inşâ edüp ba'zı kemândârân ok atarken ta'lîmhâneci,

Ok elinden bir, olasın kemâl pîr
Ok elinden iki, sana lâzım yayın peki
Ok elinden üç, görmesin bazûların güç
Ok elinden dörd, düşmenin bağrına derd
Ok elinden beş, olasın pîrlere eş
Netîce on iki oka varınca,

On iki İmâm-ı hümâm aşkına okların oldu tamâm deyüp on iki okda bir akçe alup tablaya urulan zîzânları alup bir san'at ile kemândâra red edüp ta'lîmhânesinin çanları çınkırdayarak böyle alay gösterüp giderler (Seyahatnâme, c. 1, 189b).

Bunlar seyishâneler üzre dükkânların zeyn edüp dellâlları tablalar içre kütâne ve zergerdân ve zenâne ve lorta pabuclar ile tablaları zeyn edüp: **"Pabucum rûzgâr ulusı, üç yüz kırk ve beş yüz elli ve bin beş yüz"** deyü nidâ ederek kavvâflara ma'lûm bir hisâbdır kim müşterî bu ilimden haberdâr değildir, ammâ hilâf etmeyüp aldığı pabuc mestlere hisâbları üzre rakam edüp satdıkda,

"Şîvesi budur, mü'min karındaş. Alimallâh şehidallâh" deyü vardığı Ka'be'ye yemîn edüp her pabuc başına beş akçeye razı değil bir alay bıyığı tırâş, başı misvâklı ve gözleri sürmeli tâ'ife-i Kadızâdelidir. Bâzâr edüp akçesin alırken hisâbında müşterîye kan ağladup müşterî gitdikden sonra,

"Gidiyi ey yakdım" deyü tefâhur kesb eder bî-insâf kavmdir. Ammâ ne çâre cümle kavm bunlara muhtâclardır (*Seyahatnâme*, c. 1, 195b).

Bu hammâmcılar cümlesi küheylân atlara süvâr olup huddâmları arabalar üzre keçeden hammâmlar edüp münevver câmlar ile müzeyyen edüp, **"Gele Vefâ hammâmına cânım, gire Hacı Kadın hammâmına hânım, göre Çinili hammâmı cânım"** deyü … böyle nidâ ederek hammâmlarıyla bile ubûr ederler (*Seyahatnâme*, c. 1, 198b).

Taş çekici eşekciler … beş altı yüz eşekci Ermenîler "Çüş bire, andıra halası çüş" deyüp Ermenîce türkîler yırlayup geçerler (Seyahatnâme, c. 1, 205a).

Badanacı Ermenîler dahi arkalarında destiler ile mermer kirecinden cüllâb olmuş beyâz badana ile ellerinde uzun sırıklar ucunda domuz fırçalarıyla "Kararmış evleri ve dîvârları ağardarak seksen ahçanı alup ağardıram, yatmiş ahça disan olmaz" deyü Ermenî lehcesiyle kelimât ederek geçerler (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 205a).

Kavm-i ammâlîn ya'nî fukarâ-yı ırgadân ellerinde kazma ve omuzlarında kürekleri ve küfe ve zenbîller ile **"İşleyelim çalışalım, hakkımıza barışalım, sonra işe karışalım"** deyü silâhları kürek ve kazma ile ubûr eder bir alay ecnâs-ı mahlûkât fukarâlardır (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 205b).

Lağımcı Ermenîler dahi ırgatlar gibi dükkânları yokdur, ancak köşeden köşeye durup ve karârgâh-ı kadîmleri Parmakkapu'da ırgat bâzârıdır, andan lağımcılar alayda

"Şurada bir kâriz vardır, açup ayırdlasah, çoh kâriz bâdâmı çıhardı, harnımız acdur bâdâm yisah" deyü Ermenî elfâzıyla kelimât ederek ayaklarında şapşal siyâh çizmeler ile ve hırka-i mülevvesleriyle omuzlarında Ferhâdî hazmalar ve lopatayî palalı Bartın kürekleriyle ve necâset gerdelleri içinde tohumlanmış çekirdeği içinde öter sarı hıyârlar ve turp ve şalgamları tekne ve gerdellerinden çıkarup yiyerek ubûr ederler. Gerçi mezmûm ü mülevves kavmdir, ammâ Mısır ile İslâmbol'da lâzımlı kavmdir. Bu mülevves kavmin hizmetiyle İslâmbol pâk olur (*Seyahatnâme*, c. 1, vr. 205b).

***

Seyahatnâme'nin birinci cildinden seçtiğimiz bu örnekler daha çok esnaf gruplarının konuşmasına özgüdür. Bu sınıflar genellikle yakın bölgelere ait insanlardan müteşekkil olduğu için dilleri aynı dil topluluğuna ait sayılır. Görüldüğü gibi Evliya kendi yazı dilinden veya konuşma dilinden farklı, değişik, hoş bulduğu konuşmaları bir mizah unsuru olarak değerlendirip kaydetmiştir. Evliya'dan yaklaşık bir asır sonrasına ait dönemin dil özelliklerini göstermek üzere Pierre-François Viguier (ö. 1821) ve Cosimo Comidas de Carbognano gramerlerinde Latin harfleriyle tespit edilmiş ve konuşma diline ait dil özelliklerini gösteren birkaç metin örnek olarak verilebilir:[10]

P. V. Viguer'den (*Elemens de Langue Turque, İstanbul 1790*):

On üçüncü Mükâleme: Kahvede şahitler kavl edib, fermane nizam verib ve Kazesker Efendiye el altından da'vayı bildirmesi üzerine Kahveci:

- Ey efendiler da'vaye mübaşir işte bizim Osman Çavuş Ağayı ederiz. Ben da'vayı ağnattım. Koynunda böyle da'valara müteallık ne kadar ferman var. Olmaz mı Osman Çavus Ağa o fermanın biri?

Osman Çavuş:

- Olmaz. Bir fermanı kaça yaparlar? Şurda arzuhalcının birine beş paraya bir arzuhal yazdırırım, on para da bir kâğıt kavasının eline verir, buyurtdururum. Ferman yapdırma güç bir şey mi? Siz Kazesker tarafını yapın.

Efendinin Biri:

- Osman Ağa siz buyurun işinize. Ben de Kazesker Efendinin kâhyasına giderim. Allaha ısmarladık ben çapık gelirim, inşa Allah… (Kazesker Efendinin Kâhyasına): Selamün aleyküm 'Ali Efendi, sultanım.

'Ali Efendi: - Ve aleykümüs selam, yalan şahidlerin piri. A okkabaz senin Allah bir dediyine inanırım, gayrısına inanmam.

Efendi:

- Efendım, benim size ne zaman yalan söylediyim var?

'Ali Efendi:

- Doğru söyler olaydın, yalan şahidi olmazdın. Be, neyleyelim ol lakırdıyı. Bize biraz para var mı?

C. C. Carbognano'dan (*Gramatica Turca*, Roma 1794):

İkinci Mükâleme: Baba ile oğul arasındadır.

Ey oğul iste ben ihtiyarlandım, bakayım sen ne yapacaksın?

Ben senin sözünden çıkmam. Babamsın ve ben sana 'ıtaat etmeliim.

Bak oğul, eğer sen dünyada rahat geçinmek istersen benim nasıhatlarımı bir eyice tutmalısın.

Benim de öyle etmekdir muradım.

Berhordar ol oğul; Allah senin her işini rast getirsin.

10 Bu gramerlerdeki örnekler, Mehmet Gümüşkılıç, "18. Yüzyıl İstanbul Ağzı Hakkında Bazı Gözlemler", *Turkish Studies*, 2008, c. 3, sy. 3, s. 398-399'dan alındı.

Allah sana da çok 'umr versin ki sen de beni istediğin gibi görüp hazzedesin.

Bak oğul her şey Allah'a bağlıdır. Sen Allah'ı sev ve Allah korkusunu yüreginden boş bırakma ve her işin Allah'ın keremi ile rast gelecekdir.

Öyledir, zira ben de bu dedigini bir kaç kere tecrübe etmişim.

Bunlardan yaklaşık 50 sene sonra yayımlanan Arthur Lumley Davids'in *Grammaire Turke* (London 1836) isimli çalışmasının sonunda günlük konuşma pratiği için verdiği örnekler Arap harfli, Fransız imlasına göre Latin harfli ve Fransızca tercümelerdir. Buradan bir alışveriş mükâlemesini Davids'in Latin harflerine transkripsiyonunu günümüz Türk alfabesine uyarlayarak veriyoruz:

- Gel Çelebi, bir şey lâzım mı? - Lâzımdur; ammâ sizde var mı bilmem. - Söyleŋiz ne lâzımdur, ne istersiz? - Bir güzel ve eyü çuka isterim. - Buyur içerü: İstambuluŋ eŋ eyü çukaleri bunda bulunur. Ben malimden utanmam. - Eŋ iyisini çıkar. - İşte saŋa bir eyü çuka. Eyüdur, ancak rengini beyenmedim. - İşte daha açık. - Bu rengi beyendim, ammâ çuhası yufkadur. .... - Çok bâzergan gördüm, ammâ sencileyin pahalıcı görmedüm. Gel bâzârı bozma, sonra peşiman olursen. Üçden ziyâde vermem. - Hay hay! Ne öyle pek Ademsiz. Emr allahın bugün bir şey satmadım, bari sizden istiftah olsun. Allah bilür ki bir akça fayde etmedüm! Bolayki bir daha gelesin, bir fayde gösteresin. -De şundan iki arşın kes![11]

XX. Yüzyılda İstanbul Türkçesi

1911'de *Genç Kalemler*'de yayımlanan "Yeni Lisan" manifestosundan itibaren yeni Türkçenin standartlarının İstanbul konuşma dili üzerine geliştirilmesi kabul edilmiştir. Ancak yukarıdaki örneklerde de gösterdiğimiz üzere homojen, tek biçimli bir İstanbul konuşması hiçbir zaman olmamış, XX. yüzyıl başlarında kitlesel göçlere maruz kalan İstanbul'da, diyebiliriz ki, bu varyasyon çeşitliliği artmıştır. Yine de entelektüeller ve dil planlamacılarınca üst sınıf İstanbul halkının konuşma biçiminin, söz dizimi ve söz varlığının kerteriz alındığı kabul edilebilir. Ne var ki, uygulama tam böyle olmamış, sadeleşme ile ilgili hususlar dışında, fonoloji (sesler), morfoloji (ekler), sentaks (sözdizimi) ve leksikoloji (söz varlığı) düzlemlerinde var olan yazı dilinin standartları kendini kabul ettirmiştir. Bunu göstermek için şu örneği verebiliriz: İstanbul Türkçesiyle ilgili sınırlı ve kısıtlı çalışmalarda ortaya konulan özelliklerin başında bilhassa söyleyişte darlaşmalar dikkat çekicidir. Mesela emir birinci şahıs eki al-ayım, gel-eyim, alma-y-ayım, gelme-y-eyim şeklinde gelişmiştir. İstanbul konuşmasında ise bu yapılar al-îm, gel-îm, almîm, gelmîm şeklini almıştır. Gelecek zaman çekimi ise gidicîm, kalicîm, kalicîn veya gidicêm, kalıcâm, gelecak şekillerindedir.[12] Bu örnekler standart dilde sırasıyla alayım, geleyim, almayayım, gelmeyeyim, kalacağım, kalacaksın, gideceğim, kalacağım, gelecek şekillerindedir ve bu çekimlerin yazı dilindeki şeklinden başka bir şey değildir.

İstanbul Türkçesi ile ilgili ilk derli toplu bilgileri Mahmud Afîf vermiştir. Dil Encümeni ve diğerlerinin standartlaştırdıkları yazı biçimine İstanbul Türkçesi denilmesinin yanlış olduğunu, İstanbulluların konuşma biçimlerinin farklı olduğunu ifade eden Afîf, bu varyasyonun fonolojik farklılıklarını 10 madde hâlinde ortaya koymuştur.

Bu konuşma biçimiyle ilgili bir başka çalışma da Gotthelf Bergsträsser'in *Türk Fonetiği*[13] isimli çalışmasıdır. Araştırmanın başında "Münevver İstanbullunun telaffuzuna göre" kaydı düşüldüğüne göre, bunu İstanbul konuşması esasında yapılmış bir çalışma olarak değerlendirebiliriz.

Seyhan[14] ve Yalçıner[15] de İstanbul konuşmasının fonetik ve morfolojik özelliklerini tespitleri ölçüsünde ortaya koymuşlardır.

Bu özelliklerden bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

Benzeşmeler

ile edatı veya +lA vasıta hâli eki, yaygın olarak +nAn şeklindedir: Alînen Veli, Ahmetnen Mehmet, kitapnan kalem vs.

nl > nn genizsileşmesi: yanlış > yannış, yalnız > yannız, anlamak > annamak, odunluk > odunnuk, koyunlar > koyunnar vs.

rl > ll benzeşmesi: koşuşuyorlar > koşuşuyollar, sökerler > sökeller, hatırladım > hatılladım, tutarlar > tutallar, giderlerdi > gidellerdi vs.

nb > mb dudaksılaşması: çarşanba > çarşamba, anbar > ambar, işkenbe > işkembe, kanbur > kambur, anber > amber vs.

11 Davids, *Grammaire Turke,* s. 165-167.

12 Oral-Seyhan, "İstanbul Türkçesi", 245.

13 Çev. M. Şükrü Akkaya, İstanbul 1936.

14 Oral ve Seyhan, "İstanbul Türkçesi".

15 Necla Yalçıner, "İstanbul Türkçesi Konuşma Dili Hakkında Bir Araştırma: 1930-1950 Yılları Arası", *TDl.*, 2002, sy. 609, s. 712-723.

çt > *şt dağılması*: kaçtı > kaştı, açtı > aştı, içtihad > iştihad, üç tane > üştane, kırbaçtan > kırbaştan vs.

Ses Düşmeleri

r, h, l, öndamaksı g fonemleri birçok durumda düşmekte, kaynaşmalara sebep olmaktadır: bir kere > bi kere, râhat > rāt, kabahat > kabāt, imtihan > imtān, Ahmet > āmet, ağır > ār, ağarmak > ārmak, dağınık > dānık, doğurmak > dōrmak vs.

Ses birleşmeleri: Yukarıda örneğini verdiğimiz dışındaki ses birleşmeleri, kaynaşmalar da karakteristiktir. Bilhassa 1. teklik şahıs emir ve gelecek zaman çekimleri bu açıdan belirgindir: al-ayım > alîm, almayayım > almîm, kalacağım > kalicîm, kalacaksın > kalicîn, kalacak > kalicî vs.

Ünlü uyumsuzluğu: Bilhassa bazı kiplerin veya fiilimsilerin çekiminde meydana gelen kaynaşma ve ünlü uyumsuzlukları karakteristiktir: Gelecek zaman çekiminde kalicîn, kalicî vs. Emir çekiminde: alîm, kalîm, kalmîm vs. -dIk ve -AcAk fiilimseleri: *aldîm, aldîn, aldî, aldîmiz, aldîniz, aldıkları*; *alicîm, alicîn, alicî, alicîmiz, alicîniz, alicikleri* vs. Birleşik zamanlarda da aynı kaynaşma olayı ve ünlü uyumsuzluğu ortaya çıkar: *aliciktim, aliciktin, alicikti* vs.; *aldîdim, aldîdin, aldîdi, aldîdik* vs.; *alseydim, alseydin, alseydi, alseydik* vs.

İstanbul ağzının karakteristiğini oluşturan özelliklerin ancak bir kısmını gösteren verilerin Cumhuriyet'in ilk yıllarında Dil Encümeni'nce ortaya konulan standart dil çalışmalarıyla karşılaştırılmasından ortaya çıkan sonuç, yeni standart şeklin hiç de iddia edildiği gibi İstanbul konuşmasına dayanmadığı, yüzlerce yıldır gelişmiş olan edebî dile, yani standart Türkiye Türkçesine dayandığıdır. Elbette, bu standart dil, en yaygın olarak kültürün merkezini teşkil eden İstanbul'da kullanılıyor ve öğretiliyordu. Şu hâlde, *İstanbul Türkçesi* terimi ancak İstanbulluların konuşma biçimlerini ifade eden bir ağızbilim terminolojisi olarak değer taşır. Standart Türkiye Türkçesine *İstanbul Türkçesi* demek doğru değildir. Standart Türkiye Türkçesi, İstanbul'un fethinden önce gelişmeye başlamış ve doruk noktasına, merkezi İstanbul olan bir imparatorluk coğrafyasında ulaşmış bir üst dil varyasyonudur.

İSTANBUL RUMCASI

KORNILIA ÇEVİK BAYVERTYAN*

"İstanbul Rumcası",[1] Rumların,[2] Osmanlılar, Batılılar, Levantenler ve Musevîlerle, yani Anadolu'da asırlarca bir arada yaşamış halklarla ürettiği ortak yaşam kültürünün sonucu olarak var olmuştur. Bu dil, İstanbul Rumlarının lehçe kelime hazinesi ile telaffuzu açısından "özeldir" ve Yunanistan'da konuşulan dilden farklıdır.[3] Çok kültürlülük ortamında gelişen "İstanbul Rumcası"nın, etkilediği ve etkilendiği diller açısından kozmopolit ögeler taşıması kaçınılmazdır. Ancak bilimsel olarak da kabul edilmiştir ki bu durum, sağlam temelleri olan dile zenginlik katmıştır.

Rumların, tarihsel gelişimlerinin bir sonucu olarak, "Rum dilinin tarihsel gelişim süreçleri"ni de gözlemleyebiliriz. İstanbul'un fethinden (1453) sonraki dönemde, Osmanlı yönetimi İstanbul'u Müslüman ve Hristiyan nüfusun katkılarıyla güçlendirmek istemiştir. Bu açıdan fetihten sonraki dönemde İstanbul'un Rum akınına uğraması rastlantı değildir. Yunanistan'ın kuruluşundan itibaren de (1831), İstanbul -Atina'dan sonra- millî merkezlerden biri sayılmıştır. Çünkü burada Ortodoksluğun başı -Rum Patrikhanesi ve Rum patriği- bulunmaktadır ve Osmanlı himayesindeki Rumlar, Helen kültürünü bu topraklarda üretmekte ve sürdürmektedirler. İstanbul'un Rum nüfusu, bu dönemde, Yunan toplumunda hâkim olan tüm ideolojik-sosyal ve politik akımlardan etkilenmektedir.[4]

1925 mübadelesine kadar İstanbul, Helenlerin, en büyük kültürel merkezi hâline gelmiştir. XVIII ve XIX. yüzyılda, Rumlar genel nüfusun üçte birini oluştururken, XX. yüzyıl başlarında 200.000 kişiye ulaşırlar. Koloniler hâlinde ve umumiyetle kökenlerine göre İstanbul'un çeşitli semtlerine dağılırlar: Oniki Adalılar Galata'ya, Sakız ve Peloponezliler Tatavla-Kurtuluş'a, Epir'den gelenler Aya Yorgi-Edirnekapı'ya, Midilliler Kumkapı'ya, Kapadokya-Karamanlılar Samatya'ya, İstanbullular da Fener civarına yerleşmişlerdir.[5]

Dolayısı ile yukarıda bahsi geçen yerleşim merkezlerinde, o yörelerde konuşulan Rumcanın etkisi görülmektedir. Patrikhane bir üst kurum olarak, günümüze kadar uzanacak eski yazı dili geleneğine uygun, özel kilise dilini geliştirerek, bu dilin tüm etkilere karşı korunmasını sağlamıştır.

Bu bağlamda, konuya açıklık kazandırmak açısından, Helence-Rumcanın başlangıçtan günümüze dek nasıl bir değişim gösterdiği konusuna kısaca değinmek gerekir. Batılılar, tarihleri ile girdikleri hesaplaşma sonucunda, halk dilini resmîleştirdiler. Bu gelişme, İtalyanlar için 1300'lü, Almanlar ve Fransızlar için 1500'lü yıllarda vuku bulmuş olup feodalizmin gerilemesi dönemlerine rastlar. Çok sonraları, Yunanistan'da da "dil meselesi", Çağdaş Yunan akımı ve temsilcilerinin arayışları neticesinde bir mesele hâlini alır. Halkın konuştuğu konuşma dili ile eğitim almış seçkin çevrelerinin yazı dili olarak kullandığı *katharevusa*[6] ve bu iki kesimin, hangi dilin resmî dil ve eğitim dili olarak kabul edilmesi gerektiğine ilişkin tartışma ve kavgaları, Yunan toplumunu yaklaşık iki asır devam edecek bir kaosa sürükler. 1750-1821 yılları arasında, Helen dilini, a) *arkhaistik* (Eski Çağ Helen dili), b) *mesi odos*-orta yol (*katharevusa*), ve c) *dimotiki*-

* İstanbul Üniversitesi

1 *Rumca*: Bugün, Yunanistan sınırları dışında Müslüman ülkelerde yaşayan Yunan asıllı kimselerin konuştuğu dil.

2 "Türkiye'deki Rum cemaati XIX. yüzyıl sonlarından itibaren birkaç etnik kökenden insanların oluşturduğu, ama Helenlik kimliğinin Ortodoksluk kadar kuvvetli olduğu bir ulusal azınlıktır. Lozan Antlaşması'nda dinî bir azınlık olarak tanımlansalar bile Türkiye Rumları fiiliyatta ulusal bir azınlıktır. Rumların büyük bir bölümü kendilerini birçok bakımdan Yunanistan'ı Yunanlılardan farklı olarak görseler bile, yine de onları soydaş olarak kabul ederler. Kendi cemaatlerini de Helen ulusunun bir parçası olarak görürler." Dimostenis Yağcıoğlu, "'The Rums' Saçmalığı", *Azınlıkça,* 2009, sy. 44.

3 Benzer şekilde Türkçe içinde aynı coğrafyada yaşamış diğer halklar ve dilleri ile etkileşimi söz konusudur.

4 Kornilia Çevik Bayvertyan, *To Zitima tis Glossas stin Konstantinupoli-Logos kai Antilogos stin Efimerida Tahidromos (1898-1908)* [İstanbul'da Dil Meselesi/Tahidromos Gazetesinde Tez ve Antitezler (1898-1908)], Atina 2012.

5 Herkül Millas, *İstoria tis Ellinikis Glossas* [*Yunan Dil Tarihi, İstanbul Lehçesi*], Atina 1999, s. 204-205.

6 *Katharevusa*: Arkaistik dilin basitleştirilmiş hali.

halk dili, olarak anılacak farklı varyasyonlarda görürüz. Her bir dil akımının ayrı edebiyatı ve temsilcileri bulunmaktadır.[7]

Genel olarak İstanbul aristokrasisi *katharevusa* dilini eğitim dili olarak savunmuşsa da, âlimlerin bir kısmı *dimotiki*[8] saflarında yer almışlardır. Halkın kullandığı lehçe, XIX. yüzyıl sonlarında -özellikle de kelime dağarcığı açısından- Türkçenin ve Batı dillerinden, Fransızca ve İtalyancanın katılımı ile gelişmiştir.

Türkçe ve Rumcanın birbirleri ile etkileşimleri konusu incelendiğinde, öncelikle Rumcanın Türkçeyi kelime dağarcığı açısından etkilediği gözlemlenmektedir. Rumcanın, Türk kültürü ve halk diline etkilerinin sonuçlarını ilk olarak, Balkan dilleri araştırmacısı G. Meyer (1893) ve Türkolog A. Tietze (1955 ve sonrası) incelemişlerdir. Rumcanın etki alanı büyük bir coğrafyayı kapsamaktadır ve bazı Rumca kelimeler hemen hemen bütün Türkiye'de yaygındır, bazılarıysa sınırlı bir bölgeyi etkilemiştir. Örneğin Küçük Asya (Anadolu) sahillerinde denizciliği ve balıkçılığı ilgilendiren sözcük dağarcığına rastlanmaktadır. Türkçeye Rumcanın etkisiyle geçmiş kelimeler, uzmanlarca kolaylıkla saptanır çünkü bu kelimeler morfolojik olarak, Rumcanın ses uyumu özelliklerini gösterirler.[9]

"İstanbul Rumcası" gramer özellikleri açısından Yunanistan'da kullanılan dilden farklılıklar gösterir: 1) Bazı fiillerin nesnesi farklı olarak uygulanır. 2) b, d, g, sessizlerinin farklı seslendirilmesi, l, ç ve c seslerinin de kalın, Türkçe okunuşlarına yakın bir şekilde telaffuzu söz konusudur. 3) Rumcanın Türkçe ile etkileşiminden dolayı, Türkçe gramerdeki gibi, fiilin sona gelmesi durumuna rastlanır.

Rumcaya geçmiş ilk Türkçe kelimeler, fetih tarihçilerinin eserlerinde tespit edilir ve bunlar genellikle yer isimleridir. 1830'da Yunan Devleti'nin kuruluşundan sonra, Yunanistan'da konuşulan dilin Türkçe kelimelerden büyük ölçüde arındığı görülmektedir. Bugün Yunanistan'da kullanılan Yunan dilinde Türkçe etkileşimden kalanlar şunlardır: a) Yemek kültürü ile ilgili kelimeler: köfte, imambayıldı, kadayıf, gibi kelimeler ki bunlara bütün Balkanlar'da rastlamak mümkündür; b) Anadolu kültürünü ilgilendiren kelimeler: cami, derviş, nargile, minder vb. gibi.

Pontus ve Kapadokya Rumcası gibi yerel diyalektlerde, Türkçe kelimelerin arttığı görülür. Bazı Küçük Asya Rum halkları, Kayseri ve Konya gibi bölgelerde dönemin şartları gereği Türkçe konuşmak zorunda kaldığından, Rumca bu bölgelerde konuşulmamış fakat Rumların dinsel kimlikleri korunmuştur. Bu nüfus için, XVI. yüzyıldan itibaren yüzlerce dinsel yayın, bugün "Karamanlıca" olarak bilinen ve Rum alfabesi ile yayınlanmış Türkçedir.

Ayrıca "İstanbul Rumcası"nda, bazı Türkçe kelimeler, anlamları bakımından Rumca karşılıklarından daha çok tercih edilmişlerdir:

> ayşekadın fasulye, akide, akşamcılık, aktarma, aldırma, alçı, adet, antikacı, aptal, aralık, azmak, aydınlık, badanacı, balıketi, banka, basma, battaniye, bayır, becerikli, bilet, biletçi, binmek, bohça, borsa, bunak, börek, canım, cici, ciğerim, cüce, çayır, çalı fasulyesi, çam, çanak-çömlek, çançan, çardak, çatana, çımacı, çokbilmiş, çorbacı, çocuk, çökmek, dalmak, dereotu, dolma, dolmuş, drahoma, düdüklü, dut, ergen, fatura, fiyaka, heves, hafif, haki, han, havuz, hayırsız, hizmet, ikindi, işkembe, kapucu, karakol, karnıyarık, kart, karyola, kasap, kase, kaysı, kepaze, kepenk, kibar, kına, kıtır, kocaman, kok kömürü, kudurmak, kunduracı, kuyumcu, kütük, lale, leblebi, leş, lokanta, loca, mahalle, makara, malebi, mavi, mezelik, mısır, minder, miskin, motor, muameleci, muhtar, musluk, nalet, nane, nikah, nüfus, palavra, pasaport, patırdı, patlıcan, perde, perçem, peşkir, pişman, rende, rüşvet, saka, saloz, sapa, sara, sarılık, sedye, senet, serseri, sefertası, sigorta, simit, sütçü, şaşmak, şipşak, şişko, tamah, tapon, tapu, tepeleme, tembel, top, uydurma, virane, yavrum, zor, yoğurtçu vs.[10]

7 Konuşma dili temsilcileri olarak, Rigas'ı (1757-1798), Dimitrios Katarcis'i (1730-1807), Grigorios Konstandas'ı (1758-1844), Athanasios Hristopulos'u (1772-1847), Ioannes Vilaras'ı (1771-1823) sayabiliriz. Adamandios Korais (1748-1833), konuşma dilinin savunucusu olarak, çalışmaları ve eseri ile neo-Helen filolojisine katkıda bulunan ve çığır açmış önemli isimlerdendir. Korais'e göre, dilde "orta yol" izlenmeli idi. Bunla ifade etmek istenen, Fenerliler ekolünün ve Patrikhane'nin temsilcisi olduğu arkaik dilin aşırılıklarından kaçınmak fakat bununla birlikte aynı dil geleneğini sürdürmektir (bkz. K.Th. Dimaras, *Neoellinikos Diafotismos* [Çağdaş Yunan Aydınlanması], Atina 1938).

8 Halk dili (*dimotiki*): Yunancanın, basit ve arkaik-eski Helen dilinin gelişmiş hâli olan, sözlü iletişimde konuşma dili şeklinde hayata geçmiş, eski dilin ve *katharevusa*cıların "cahil dili" olarak niteledikleri ve onaylamadıkları, XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında yaklaşık iki asır sürüp 1976'da Yunanistan'ın resmî dili olarak kabul edilen ancak büyük toplumsal kavgalara zemin hazırlamış "Rumca". Halk dilinde eğitim: Eğitimin halk dilinde sağlanması, *dimotiki*nin ve halk edebiyatı geleneğinin ders olarak okul müfredatına katılması. Bkz. Bayvertyan, *To Zitima tis Glossas stin Konstantinupoli.*

9 Haralambos Simyonidis, *İstoria tis Ellinikis Glossas* [Yunan Dil Tarihi, Yunanca-Türkçe Dil Etkileşimi], Atina 1999, s. 176-177.

10 Maria Harisiadu, *Kath'Hmas Anatoli, Ta Politika* [Anadolu'muz, İstanbul Rumcası],

Aynı şekilde “İstanbul Rumcası”nda yer etmiş deyimler, genellikle Türkçe deyimlerin çevirisi şeklinde, dilde yerini almışlardır. Örneğin turp gibi olmak, telefon açmak, sigara içmek, para yatırmak, saat ifadeleri -yarım, çeyrek-, açık film, yerliler -Türkler-, ne biçim şey, gibi deyimler, Yunanca karşılıkları olmalarına rağmen yalnızca Türkiye Rumlarınca, Türkçede kullanıldıkları şekil ve anlamlarında olduğu gibi kullanılmaktadırlar.[11]

Türkçe ve Rumca etkileşimin bir sonucu da, güncel Türkçede kullanılan argo kelimelerdir: Örneğin, izmarid (balık)-sigara izmaridi, ispinoz (kuş)-geveze, anafor (bahşedilmiş)-caba, kumaş, davacis (davacı)-pezevenk, rüşvet, hayvan vs.

Son yıllarda Yunanistan’da Türkçe, Türkiye’de de Yunanca öğrenenlerin sayısındaki artış her iki dilde kaynak kitapların, sözcüklerin ve tercüme eserlerin hızla yayımlanmasına yol açmıştır. Örneğin Herkül Millas’ın, *Türkçe-Yunanca Ortak Kelimeler, Deyimler ve Atasözleri (Yunanca Okunuşlarıyla)*[12] adlı çalışması, 4.700’den fazla Türkçe ve Yunanca ortak kelime ve 1.275 ortak deyim ve atasözünden oluşan çok değerli bir eserdir.

Ancak “İstanbul Rumcası” söz konusu olduğunda, dil etkileşimi, diğer dilleri de kapsayacak şekilde büyüyerek devam eder. Bazı İtalyanca ve Fransızca kökenli kelimeler de, İstanbul’da yaşayan Levanten asıllı halkların kullandığı birçok kelime ile birlikte Rumcada etkili olmuştur ve hâlâ kullanılmaktadırlar.

Fransız etkisinden Rumcaya katılan Fransızca kökenli kelimeler: abajur, antre, apartman, asit borik, bere, bisiklet, depo, ekose, fötr (şapka), gişe, jurfiks, kasa, kasiyer, kürdan, konfor, konje, koridor, lizöz, pardösü, pasaj, santimetre, soket, şofben, tansiyon, triko, vandöz vs. gibi daha birçok kelimedir. Aynı şekilde Levantenlerin etkisinden Rumcaya geçmiş kelimelere örnek olarak: ampul, artist, biskoto, garanti, iskonto, kabare, kapetanios, maron, okazion, porta, rapor, skala, vazo vs. olarak sayılabilir.

Tabii tarihsel süreç içerisinde, “değişim” kaçınılmazdır. Günümüz “Rumcasına” bu açıdan bakıldığında, yaklaşık son yirmi yıldır, İstanbul Rum azınlığının (ayakta kalma adına sürdürdüğü) önemli bir demografik değişim içerisinde bulunduğu gözlenmektedir:[13] Hatay’dan İstanbul’a yerleşen ve büyük ölçüde anadili Arapça olan Ortodokslar, şehirdeki Rum cemaatine entegre olmaya çalışmaktadırlar. Bu demografik gelişmenin cemaatin etnik ve ulusal karakterini ne şekilde etkileyeceğini gelecekte göreceğiz. Ancak dil açısından olumsuz etkileri kaçınılmaz olup yeni kuşak Rumların kendilerine sunulan kısıtlı olanaklar içerisinde her geçen yıl katlanarak büyümektedir. Bu duruma anadilde eğitim yapan azınlık Rum okullarındaki şartlar da eklendiğinde,[14] dilde kayıp günden güne büyümektedir. Ayrıca son döneme kadar, okul kitaplarında yaşanan kısıtlılık da bu durumu olumsuz yönde etkilemiştir. Şöyle ki, (mütekabiliyet gereğince) artık Yunanistan’dan, Bakanlığın yolladığı dil kitapları, düzey olarak, azınlık okulları öğrencilerinin dil seviyesinin çok üzerindedir. Bu duruma önlem olarak “yuva öncesi eğitimine” ağırlık verilmiştir. Ayrıca ilkokulun ilk üç sınıfında Rumca dersi ile ilgili olarak paralel eğitim[15] sağlanmaktadır. Ancak bu çözümler dil eğitimine yardımcı olmakla birlikte gerçek anlamda bir eğitim seferberliği için yeterli olamamaktadır.

Rum edebiyatının, 1940’lı ve1950’li yıllardaki hareketli dönemi, Panayot Abacı’nın *Pirsos* (Meşale), Aleksandros Hatzopulos’un *Tehni* dergileri, Aleksandros Baras, Petros Hronas, Haralambos Vayios, Kostas Yerasimu, Mario Vitti, Mayia Drosu, Al. Alyannaki, Ar. Klodia, D. Papakonstandinu, Menelaos Mavridis vs. ile temsil edilmiştir.

Günümüz Rumları da, İstanbul ve Yunanistan’da, Yunan dilinde veya Türkçe olarak, Rum toplumu ve kültürünü ilgilendiren çalışmalara imza atmışlardır. Bunlar arasında roman, hikâye, şiir, çeviri, araştırma, sanat tarihi, mutfak kültürü ve ayrıca -ruhban sınıfı mensuplarına ait dinsel içerikli yayınlar-, altı çizilmesi gereken bireysel çaba ve başarıların ürünüdür.

Genç araştırmacı ve akademisyenlerden müteşekkil bir ekip tarafından 2012 yılında kurulan İstos Yayınları, yaklaşık elli sene sonra, İstanbul’da kurulan ilk Rum yayınevidir. İstos, günümüz Rumlarının veya Rumlarla ilgili roman, çeviri ve araştırma türünde yayınlarına yer vererek, İstanbul Rum kültür hayatını canlandırma amacı ile faaliyet göstermektedir.

Son olarak dile ve gelişimine katkıları açısından gazetelerin önemine değinmek istiyorum.

Atina 1907.

11 Harisiadu, *Kath’Hmas Anatoli*.

12 İstanbul 2012.

13 İstanbul’daki Rum nüfus yaklaşık 4.000 kişidir (Bu sayıya Arap Ortodokslar da dâhildir).

14 Azınlık Rum okullarında Rumca ders saatleri, haftada ortalama beş saate düşmüştür. Oysa otuz-kırk yıl öncesi ders saatleri altı ile sekiz arasında (seçmeli derslerle birlikte) olmuştur.

15 Dil derslerinde zayıf öğrenciler farklı bir sınıfta okutulmakta, böylelikle öğrencilere dil ihtiyaçları doğrultusunda eğitim verilmektedir.

Bugün İstanbul'da, *Apoyevmatini* ve *İho* gazeteleri, Rum azınlık gazeteciliğini temsil etmektedirler. *Apoyevmatini* gazetesi müdürü Mihalis Vasiliadis, 2012'de ekonomik problemlerden dolayı gazetesinin kapanacağını ilan ederek, kamuoyunun desteği ile gazetesinin sürekliliğini sağlamışsa da, İstanbul Rum azınlığı için demografik koşullar değişmedikçe, bu tehdit hâlâ devam etmektedir.

Rum cemaati ve dili "İstanbul Rumcası", dönemin şartlarına direnerek ayakta kalma çabasındadır. Son yıllardaki olumlu gelişmeler her açıdan gelecek vaat etmekte, "Rum insanı", başta dilini ve okullarını canlı tutacak her imkânı değerlendirmek, geliştirmek ve aynı zamanda dünya ölçülerini model alarak topluma entegre, vizyon sahibi üretken bireyler olarak var olmayı başarmak istemektedir.

JUDEO-ESPANYOL/ LADİNO: TÜRKİYE YAHUDİLERİNİN DİLİ

KAREN GERSON ŞARHON*

Giriş

Judeo-Espanyol, Ladino, Djudezmo, Espanyol ve *Yahudice*, 1492 yılında İspanya'dan kovularak Osmanlı İmparatorluğu'na yerleşen Sefarad Yahudilerinin bugüne dek konuştukları dilin çeşitli isimlerini oluşturuyor. Sosyal dilbilim alanında incelendiğinde bir ülkeden diğerine göç eden toplumların beraberlerinde getirdikleri dilleri en fazla 4 kuşak içinde kaybettiklerini görüyoruz. Judeo-Espanyol gibi bir dilin 520 yıl boyunca korunması dünyada pek az rastlanan bir olgudur. Türkiye'nin en büyük zenginliklerinden biri olan dil hazinesinin bir parçasını oluşturan Judeo-Espanyol, bugün ne yazık ki dünyada "yok olma tehlikesi ile karşı karşıya olan diller" kategorisine girmektedir.

Judeo-Espanyol'un Tarihsel Geçmişi

MS 700'lü yılların başında İber Yarımadası'nı fetheden Endülüs Emevîlerinden yavaş yavaş topraklarını geri alan İspanyol krallıkları, Emevîlerin son kalesi olan Gırnata'yı 2 Ocak 1492'de alınca tam hâkimiyeti ele geçirmiş oldular. Daha önceleri birbirleriyle sürekli savaşan küçük İspanyol krallıkları Kastilya Kraliçesi Isabel ile Aragon Kralı Ferdinand'ın izdivacı ile güçlü bir birlik kurabilmişler ve Birleşik Katolik bir İspanya yaratma hayallerini gerçekleştirme yolunda önemli bir adım atmışlardı. O yıllarda bugün adı İspanya olan topraklarda var olan bütün küçük krallıklarda farklı diller ve lehçeler konuşulmaktaydı ve henüz bugünkü modern İspanyolcanın "standart" hâle getirilmesindeki ilk adımlar bile atılmamıştı. 31 Mart 1492'de adı *Edicto de Expulsion* da olan Granada/Alhambra Fermanı'nı imzalayan İspanyol kralı ve kraliçesi, Yahudilere 31 Temmuz tarihine kadar İspanya'yı terk etmeleri için süre verirler ve böylece adları daha sonra *Sefarad Yahudileri* olarak tarihe geçecek olan toplumun İspanya sonrası hikâyesi başlamış olur. Kendilerini "Sefarad" olarak tanımlamalarının sebebi de son derece basittir: "Sefarad" İbranîcede "İspanya" demektir, dolayısı ile "Sefarad Yahudileri" de "İspanya'dan gelen/İspanya kökenli" Yahudiler demektir.

1492 yılında Osmanlı Sultanı II. Bayezid tarafından Osmanlı İmparatorluğu'na kabul edilen Sefarad Yahudileri Anadolu'nun batısı, Trakya ve Balkanlar'a yerleşirler. Önceleri geldikleri bölge ya da şehirlerdeki hemşehrileri ile aynı yerlerde oturmayı seçmişlerse de daha sonraları genellikle iş hayatı yüzünden karışarak tek bir toplum hâline gelmişlerdir. İşte bugün Judeo-Espanyol diye adlandırdığımız bu dil de böyle oluşmuştur.

Ladino ya da Judeo-Espanyol ya da Yahudice

Osmanlı İmparatorluğu'nda Judeo-Espanyol'un sadece Yahudiler tarafından konuşulan bir dil olması onun "Yahudice" olarak bilinmesine yol açmıştır. Sefarad Yahudilerinin birçoğu da bu dile "Djudezmo" ya da "Djudio/Djidio" demişlerdir ki bu kelimelerin karşılığı da yine "Yahudice"dir. Judeo-Espanyol dilini "Yahudi" yani "Judeo" yapan ögelerin başında ise, dildeki dinî terimlerin neredeyse hepsinin İbranîceden gelmesi ve Yahudi dinine uymayan İspanyolca terimlerin düzeltilerek kullanılmasıdır. Mesela, İspanyolcada Tanrı kelimesi "*Dios*"tur. Bu kelimenin sonundaki *"s"* harfi ve sesi aynı zamanda isimleri çoğul yapmak için kullanılmaktadır. Tek Tanrılığa çok önem veren Yahudilerde ise Tanrı kelimesi *"Dio"*dur. Yani "birden fazla Tanrı" çağrışımı yapabilecek olan "*s*" harfi hemen atılmıştır!

İspanya ile olan bağların gittikçe zayıflaması, Sefaradlar arasında da bu dilin sadece Yahudiler tarafından konuşulan bir dil olduğunun sanılmasına yol açtı. Daha sonraları İspanya'dan gelen gezginler ya da misyonerlerle karşılaşan Osmanlı Yahudilerinin bu Katolik İspanyolları sırf İspanyolca konuşuyorlar diye Yahudi zannetmeleri ile ilgili birçok anekdot vardır.

* Osmanlı-Türk Sefarad Kültürü Araştırma Merkezi

Kültür Etkileşimi

Sefarad toplumunun her ne kadar İspanya ile iletişimi pek olmadıysa da bunlar kendi çevrelerinde yaşayan komşuları ile sürekli iletişim hâlindeydiler. Bu iletişimin sonucunda da gayet doğal olarak müzik, gelenekler, batıl inançlar, mutfak ve dil gibi birçok alanda komşularından etkilendiler. Türkçe, Rumca ve İtalyanca gibi komşu dillerden de birçok kelimeyi ödünç alarak Judeo-Espanyol'a mal ettiler; o kadar ki bir müddet sonra kelimelerin asıllarını tanımak güçleşti:

"fostan" Türkçe "fistan"dan, "elbise"
"çarukas" Türkçe "çarık" tan, "terlik"
"piron" Rumca "piruni"den, "çatal"
"presto" İtalyanca "presto"dan, "hızlı"

Tabii ki etkileşim tek yönlü olmadı, Judeo-Espanyol dilinden de Türkçeye geçen ve bu dile malolmuş bazı kelimeler de oldu: "pandispanya", "kaşar (kaşer)", "abaşo", "boyoz", "palavra" sayabileceğimiz bazı örneklerdir.

Her gün ezan sesini duyan Sefaradlar, kendi sinagoglarında da aynı makamları kullanmaya başladılar. Bu makamlarla duaları en iyi okuyanlara da Türkçe "bülbül"den "bilbil" adı verildi. Birçok efsane, masal ve geleneksel fıkralar Türk, Bulgar ve Rum kültür hazinelerinden ödünç alındı. Müslüman Türklerin ve diğer toplumların paylaştığı batıl inançları Sefaradlar da paylaştılar. "Telli Baba" gibi kutsallaşmış kişilerin türbelerini diğer din mensupları gibi Sefaradlar da ziyaret ettiler.

Bütün bu değişimler, etkilenmeler ve ödünç almalar, dil baskısı olmayan Osmanlı İmparatorluğu'nda yüz yıllarca devam etti. XIX. yüzyılın başında ise yeni bir etki kendini hissettirmeye başladı: Fransız Devrimi ve "hürriyet, kardeşlik ve eşitlik" idealleri. Osmanlı İmparatorluğu'nun her yanında olduğu gibi Sefaradlarda da bir Fransız hayranlığının başlaması Fransızca tedrisatlı Alliance Israélite Universelle okullarının imparatorluğun her tarafına yayılmasına yol açmıştır. Sefarad çocukları 1912 yılında imparatorluğun Avrupa yakasında 52, Asya yakasında ise 63 olmak üzere 115 Fransızca tedrisatlı okula gidiyorlardı. Bunun doğal sonucu olarak Fransızca kültür dili, azınlık olsun olmasın toplumun bütün eğitimli kişilerinin dili hâline geliyordu.

Alliance okulları ve eğitimi, Judeo-Espanyol'u yeni bir etki altında bıraktı: Fransızcanın etkisi. Fransızca sayesinde Sefaradlar Latin alfabesi ve Batı kültürü ile tanıştılar. O zamanlara kadar Judeo-Espanyol'u İbranî harflerinin bir adaptasyonu olan "Rashi" alfabesi ile yazanlar artık bu dili Latin alfabesini kullanarak da yazabileceklerinin farkına vardılar. Eğitim Fransızca olunca Alliance okullarının mezunları da Judeo-Espanyol'u sadece anne-babaları veya bu okullarda okuyamamış kişilerle iletişimde kullanan bir seçkin tabaka oluşturdular. Toplumda hem dilde hem de sosyal yapıda bir ayrım oluştu.

1860'larda ortaya çıkan Fransız etkisi 400 senelik Judeo-Espanyol kültürünü yok etmeye yetmedi tabii. Fransızcanın toplumda etkisinin tepe noktasına ulaşması üç kuşak sürmüş ve ondan sonraki kuşakta ise hızla inişe geçmiştir. 1920'lerden sonra hem Fransızcanın hem de Judeo-Espanyol'un etkisinin azalması ise toplumda Türkçenin ana dil hâline gelmesinden kaynaklanmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması, ilköğretimin mecburi olarak Türkçe yapılması ve "Vatandaş, Türkçe konuş!" politikaları Sefarad toplumunda Judeo-Espanyol dilinin etkinliğini iyice kaybetmesine ve yavaş yavaş unutulmasına yol açmıştır. Bunun yanı sıra iyi Türkçe konuşup geniş toplumun diğer fertlerinden ayırt edilmeme isteği de Judeo-Espanyol'u daha az konuşulur bir hâle getirmiştir. Çok küçük yaşlardan itibaren eğitimlerini Türkçe yapan çocuklar Türkçeyi hem ana dilleri olarak hem de en çok ve en iyi konuştukları dil olarak görmektedirler. Büyükanne veya büyükbabalarından ya da ortaokuldan itibaren öğrendikleri diğer dilleri (İngilizce, Fransızca veya Almanca gibi) ise yabancı dil sınıfına sokmaktadırlar.

Cumhuriyet Dönemi

Cumhuriyet döneminde görülen büyük göçlerle iyice azalan Yahudi nüfusu bugün 20.000 civarındadır ve bu nüfusun 1.000 kadarı İzmir'de, büyük çoğunluğu ise İstanbul'da yaşamaktadır.

1970'lerde Judeo-Espanyol artık unutulmaya ve kaybolmaya yüz tutmuş bir dil hâlindeydi. Dilbilimciler bu dilin en fazla 10-15 yıl içinde tamamen yok olacağını savunuyorlardı. Türkiye'deki Yahudi toplumu da bunu gayet normal karşılıyor ve bu dilin artık miadını doldurmuş olduğunu ve zaman içerisinde gittikçe daha kötü konuşulduğu için bir "dil" olmaktan bile çıktığını düşünüyorlardı. 1970'lerde Judeo-Espanyol, gençlerin büyükleri ile dalga geçmek için kullandıkları bir dil hâline gelmişti.

Çok ilginçtir ki tam da o yıllarda Türkiye'ye bir yabancı araştırmacı ve bilim adamı akını başladı. Dilbilimciler, müzikologlar, etnomüzikologlar, tarihçiler, sosyologlar akın akın bu "ölmekte olan" dili ve kültürü araştırmaya ve son nefeslerini yakalayıp belgelemeye geldiler. Bunu yapmak için de gayet doğal olarak bu dili konuşan Yahudilerle iletişime geçtiler ve Yahudilerin

başka diller konuşma isteğine karşı çıkıp sadece Judeo-Espanyol konuşmalarını istediler. Bu önceleri yadırgansa da daha sonra bilim adamlarının ilgisinden memnun kalan halk, bu "prestij sahibi" kişilere bildiklerini göstermek için yarışır oldular.

Yine 1980'li yılların başında ortaya atılan, 1992 yılında Yahudilerin Osmanlı topraklarına gelmesinin 500. yıl kutlamaları planı bu kültürün önemini biraz daha artırdı. Kutlama çerçevesinde 500. Yıl Vakfı ve daha sonra da 500. Yıl Yahudi Müzesi kuruldu.

Yine 1980'li yıllarda başlayan seyahat özgürlüğü ve tatillerde yurt dışına düzenlenen ucuz turlarla gezmeye başlayan Yahudiler, bu gezileri sırasında bildikleri Ladino'nun ne kadar yararlı olduğunu görmüşler, özellikle ABD'de ikinci dil konumunda İspanyolcayı görünce şaşırmışlar ve ellerindeki bu anadan gelme "bedava" dili kaybetmekte olduklarını görünce düşünmeye koyulmuşlardır.

Tesadüfler zinciri bu kadarla kalmamış, 1990'ların başında İspanyol Hükûmeti tarafından İspanyol dil ve kültürünün yayılması amacı ile kurulan Cervantes Enstitüsü bir şubesini de İstanbul'da açmıştır. Cervantes Enstitüsü İstanbul'da Sefarad Yahudileri için özel kurslar açmış ve bu kurslara genç yaşlı birçok kişi katılmıştır. Böylece Türkiye Yahudilerinin konuştuğu Judeo-Espanyol diline son yıllarda bir önemli etki daha katılmıştır ki bu da Modern İspanyolcadır. Sanki daire kapanmış ve yine başa dönülmüştür.

Yurtdışında Judeo-Espanyol'un Durumu

1990'larda yurt dışında Judeo-Espanyol dilini yaşatmak için birçok hareket başlar. İsrail'de Sefarad asıllı 5. Cumhurbaşkanı Yitshak Navon başkanlığında bir devlet kurumu olarak kurulan "Autoridad Nasionala del Ladino i su Kultura" (Ladino ve Kültürü Millî Kurumu) bu dilin korunması ve gençler arasında yayılması için birçok önemli faaliyet gerçekleştirmiştir. Bugün Türk/Osmanlı kökenli ve Judeo-Espanyol konuşan en büyük topluluk İsrail'de yaşamaktadır. İkinci büyük topluluk da 20.000 nüfuslu Türkiye Yahudileridir. İsrail'deki iki büyük üniversitede (Bar-Ilan ve Ben-Gurion Üniversiteleri) Judeo-Espanyol Dili ve Kültürü bölümleri açılmış olup diğer üniversitelerde de bu dilde kurslar verilmektedir.

Avrupa'da birçok ülkede (İtalya, Fransa, İsviçre, Bulgaristan, Almanya, İngiltere, Hırvatistan vs.) üniversitelerde Judeo-Espanyol dil ve kültürü incelenmekte ve ders olarak okutulmaktadır. 2002 yılında Paris'te UNESCO tarafından düzenlenen uluslararası kongrede Judeo-Espanyol dilinin, kaybolma tehlikesi ile karşı karşıya olan bir dil olduğu irdelenmiş ve yok olmaması için birtakım önlemler önerilmiştir.

İspanya son birkaç yıl içerisinde Judeo-Espanyol'u resmen İspanyolcanın bir variantı olarak tanımış ve 2007 yılı başında Madrid'de açılan Dışişleri Bakanlığı'na bağlı Casa Sefarad ile bu kültürün incelenmesi ve korunmasını devlet düzeyine çıkartmıştır.

İnternet ve sanal dünyanın yaygınlaşması internet ortamında Ladinokomunita adlı bir sanal grup kurulmasına önayak olmuş ve bugün dünyanın dört bir yanından sadece bu dilde iletişim kuran 1.500'den fazla abonesi olan bir grup hâline gelmiştir.

Türkiye'de Bugün

2003 yılının sonunda dönemin Türk Yahudi Cemaati Başkanı Silvyo Ovadya'nın önayak olması ile kurulan Osmanlı-Türk Sefarad Kültürü Araştırma Merkezi, kurulduğu günden bu yana Judeo-Espanyol dili ve kültürünün korunması ve arşivlenmesi amacı ile birçok faaliyete imza atmıştır. Bunların arasında en önemlisi 1984 yılından beri sadece bir sayfası Judeo-Espanyol olarak basılan *Şalom* gazetesinin 24 sayfa olarak basılan aylık eki, *El Amaneser*'in hazırlanıp yayımlanmasıdır. *El Amaneser* dünyada tamamı Judeo-Espanyol olarak her ay basılan tek gazete olma niteliğini taşırken *Şalom* da her hafta bir sayfa Judeo-Espanyol basan yine tek gazetedir.

Bugün Türkiye'deki Yahudi toplumun ana dili Türkçedir. Judeo-Espanyol aile içi dili olma özelliğini kaybetmiştir. 2005'te yaptığım bir araştırmaya göre Türkiye'de ana dili Judeo-Espanyol olan kişilerin sonuncuları 1945 yılında doğdular. Ondan sonra doğanlar için Judeo-Espanyol ikinci dil niteliği taşımaktadır. Yani 1945 yılında doğanların hepsi öldüğünde artık Türkiye'de Judeo-Espanyol'u ana dili olarak konuşan hiç kimse kalmayacaktır.

KAYNAKLAR

Altabev, Mary, *Judeo-Spanish in the Turkish Social Context,* Istanbul 2003.

Bali, Rifat N., *Bir Türkleştirme Serüveni (1923-1945)*, İstanbul 1999.

Bardavid, Beki ve Fani Ender, *Trezoro Sefardi,* ed. Karen Gerson Şarhon, II c., İstanbul 2006.

Harris, Tracy K., *Death of a Language: The History of Judeo-Spanish,* Newark 1994.

Perahya, Klara, *Diksyonaryo Judeo-Espanyol – Turko / Ladino – Türkçe Sözlük,* ed. Karen Gerson Şarhon, İstanbul 2012.

Sephiha, H.V., *L'Agonie des Judéo-Espagnols*, Paris 1977.

Şarhon, Karen Gerson, "From Spain to Turkey", *Jewish Renaissance*, 2010, c. 9, sy. 2.

Şarhon, Karen Gerson, “Judeo-Spanish: Where We are, and Where We are Going”, *International Sephardic Journal*, 2004, c. 1, sy. 1.

Şarhon, Karen Gerson, “Ladino in Istanbul – Versuch einer Wiederbelebung”, çev. Gisela Dachs, *Jüdischer Almanach*, Berlin 2007, s. 50.

Şarhon, Karen Gerson, “Language Change as Influenced by Cultural Contact. A Case: Ladino”, yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 1983.

Şarhon, Karen Gerson, “Las aktividades de la komunita Sefardi Turka para la konservasion del Djudeo-Espanyol”, *Ladinar Vol IV, Estudios en la Literatura, la Música y la Historia de los Sefardíes*, Israel 2006.

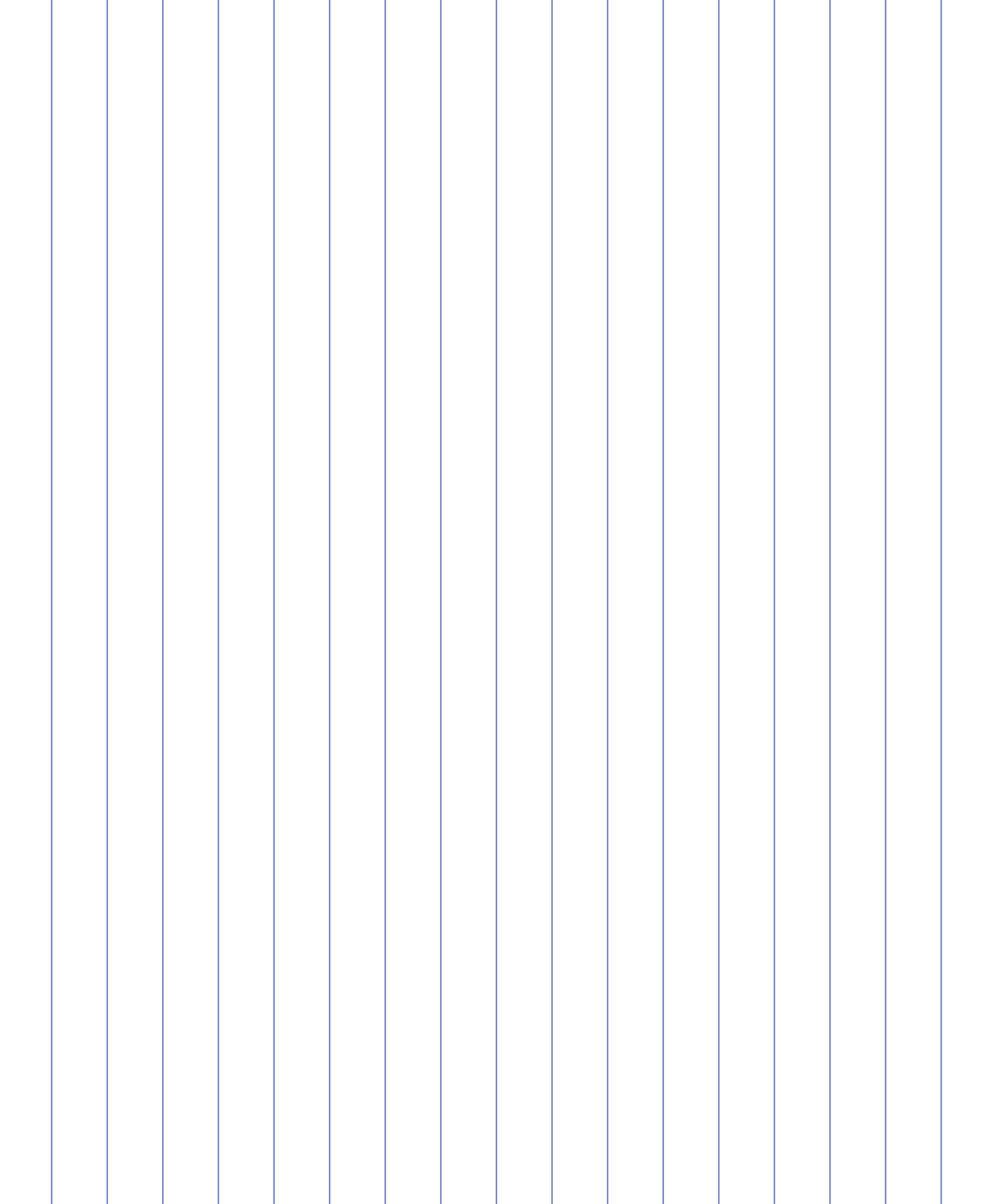
Şarhon, Karen Gerson, “Lengua, Literatura y Herencia Cultural Sefardi Hoy día en Estambul”*, El Camino de la Lengua Castellana y su Expansíon en el Mediterráneo*, Logroño 2008, s. 118.

Şarhon, Karen Gerson, “The Judeo-Spanish Language, Culture and Music”, *Multiculturalism: Identity and Otherness,* ed. Nedret Kuran Burçoğlu, İstanbul 1997, s. 157.

Şarhon, Karen Gerson, “The Period When an Awareness and Interest in Ladino Starts Among the Turkish Jewry: Reasons and Analysis”, (konferans), *World Jewish Studies Congress*, Jerusalem 2005.

Şarhon, Karen Gerson, “The Relationship of Language Ethnicity and Ethnic Group Identity. A Case: Judeo-Spanish”, yüksek lisans tezi, Reading University, 1986.

Şarhon, Karen Gerson, “Türkiye’nin Zengin Mozaiğinin Bir Parçası: Ladino ya da Judeo-Espanyol, yani Nam-ı diğer Yahudice”, *Kırkbudak,* 2007, c. 3, sy. 12.



İSTANBUL'DA EDEBİYAT

ŞEHRİ SÖZLE RESMETMEK:

OSMANLI EDEBÎ METİNLERİNDE İSTANBUL (XV-XVIII. YÜZYILLAR)

HATİCE AYNUR*

Mevcut bilgiler ışığında İstanbul'un Osmanlı başkenti oluşundan sonra[1] edebî metinlerinde[2] İstanbul teması, anlatısı ve imgesini Ahmed Bican'ın (ö. 1465'ten sonra) *Dürr-i Meknûn*'undaki bölüm, Avnî mahlasıyla şiirler yazan Fatih Sultan Mehmed'in *Dîvan*'ında yer alan Galata'yla ilgili şiirler,[3] Ahmed Paşa'nın (ö. 1496) kasidesi ve Aynî'nin yazdığı murabbayla başlatmak mümkündür.[4]

Farklı metin türlerinde yer alan birden çok tema, anlatı ve imgelerin ya zihinlerdeki "şehir" ve "İstanbul" algısından ya da yaşanılan "an"dan diğer bir deyişle gerçeklikten üretilmesi söz konusudur. Farklı zaman dilimlerini, bağlamları ve ihtiyaçları temsil eden tema, anlatı ve imgelerin yan yana veya iç içe var olabildikleri gibi belirli bir zaman sonra dolaşımdan kalktığı ya da başka bir tema, anlatı ve imgeye büründüğü görülmektedir.

Yaklaşık 450 yıllık bir dönemi kapsayan Osmanlı İstanbul'unun yer aldığı Osmanlı edebî metinlerinin sayısı çok olduğu gibi, metinler tarz ve tür olarak da çeşitlilik arz eder. Bu konuda ilk yazıyı 1918'de M. Fuat Köprülü "Eski İstanbul ve Şairlerimiz" başlığı[5] altında Cem Sadisî'nin şiirine[6] odaklanarak ele almıştır. 1953'te Asaf Halet Çelebi, *Divan Şiirinde İstanbul: Antoloji* başlığını taşıyan kitabıyla İstanbul üzerine olan şiirleri ilk kez bir araya getirir.[7] Çelebi'nin kitabından bugüne Osmanlı döneminde İstanbul'la ilgili yazılmış şiir veya mensur metinlere odaklanan müstakil bir çalışma yapılmamakla birlikte makale düzeyinde çalışmaların sayısı özellikle İstanbul'un küresel ölçekte marka değeri kazanması ve 2010'da İstanbul'un "Avrupa Başkenti" seçilmesiyle çok artmıştır.[8]

* İstanbul Şehir Üniversitesi

1 Fetihten önceki telif ve tercüme Osmanlı metinlerinde yer alan İstanbul teması genellikle Arap kaynaklarından aktarılma olup ayrı bir çalışma konusudur. Bu temalar fetihten sonra kaybolmamış dönüşerek çeşitli metinlerde yer almaya devam etmiştir. Ayrıca bu temalar, Fatih, fetih ve İstanbul üzerine önemli tartışmaların kaynağını oluşturmuştur. Bu tartışmalar ile erken dönem metinlerindeki İstanbul temasıyla ilgili ayrıntılı kaynak dökümü ve değerlendirme için bkz. Stefanos Yerasimos, *Kostantiniye ve Ayasofya Efsaneleri*, çev. Şirin Tekeli, İstanbul 1995; Feridun M. Emecen, *Fetih ve Kıyamet, 1453: İstanbul'un Fethi ve Kıyamet Senaryoları*, İstanbul 2012, özellikle s. 23-62.

2 Bu yazıda, edebî metin kavramının sınırları dönemin "metin" kavramının sınırlarının esnekliği göz önüne alarak daha geniş tutulmakla birlikte makalenin hacmi dolayısıyla bugün için "edebî" kabul edilmeyen metinlere daha az gönderme yapılmıştır. Bu bağlamda İstanbul'dan söz eden ilk metinler arasına *Dürr-i Meknûn* alınmıştır. Ayrıca, "metin"le kastedilenin sadece kitap olmayıp bir kasidenin veya gazelin de metin olarak makalede ele alındığını belirtmek gerekir.

3 Fatih'in gazelleri ve bugünkü Türkçe'ye çevirileri için için bkz. İskender Pala (haz.), *Fatih'in Şiirleri*, İstanbul 2003; Muhammet Nur Doğan (haz.), *Fatih Divanı ve Şerhi: Metin, Nesre Çeviri ve Şerh,* İstanbul 2004.

4 Aynî'nin kimliği hâlâ tespit edilememekle birlikte murabba, çoğu kaynakta Cem Sultan'ın yakın çevresinde bulunan Karamanlı Aynî'ye (ö. 1491-1494?) ait gösterilmektedir. Öte yandan, murabba Karamanlı Aynî'nin *Dîvan*'ında yer almadığı için ona ait olma ihtimali zayıf olup bu konuda *Dîvân*'ı neşr eden (Ankara: Akçağ, 1997) Ahmet Mermer de benzer görüştedir. Bu murabbadan ilk kez Sadettin Nüzhet Ergun söz eder (*Türk Şairleri*, İstanbul 1936, c. 2, s. 608). Ergun, Eğridirli Hacı Kemal'in, *Câmiu'n-nezâir*'inde yer alan (Beyazıt Devlet Ktp. nr. 5782, vr. 69a-b) bu murabbanın altı bendini yayınlamış olup onu kaynak alan çalışmaların hepsinde 6 bend şeklinde geçmektedir (Şiirin tamamı için bkz. Hatice Aynur, "Istanbul in Divan Poetry: 1453-1600," *Acta Viennensia Ottomanica, Akten des 13. CIEPO-Symposiums (Comité International des Études Pré-Ottomanes et Ottomanes) vom 21. bis 25. September 1998*, ed. Markus Köhbach, Gisela Procházka-Eisl ve Claudia Römer, Wien 1999, s. 44-45).

5 *Yeni Mecmûa*, 1918, sy. 46, s. 387-388.

6 Öte yandan bu şiiri, Ahmet Ateş'in Hâmidî'ye ait göstermesi ("Fetihten Az Sonra Bir İstanbul Tasviri", *Fâtih ve İstanbul,* 1953, c. 1, sy. 1, s. 2-3) araştırılması gereken bir konudur.

7 İstanbul 1953.

8 Son yıllarda makale düzeyinde yapılan yayınlar arasında şunlar verilebilir: Zehra Toska, "Şairlerin İstanbul'u: Günümüzden Geçmişe Bir Bakış", *JTS,* Hasibe Mazıoğlu Armağanı, 1998, c. 22, sy. 2, s. 195-221; Kâzım Yetiş, "Klasik Dönem Edebiyatında





1a-b- Şair Fatih (*Tezkiretü'ş-şuarâ*) ve divanı (Millet Kütüphanesi)

Bu makalelerin çoğu, A. Halet Çelebi'nin ya da Hasan Akay'ın *Fatih'ten Günümüze Şairlerin Gözüyle İstanbul*[9] başlıklı derlemesinde yer alan şiirlere dayanmaktadır. Bir kısım yazılar ise 1980'den itibaren sayıları hızla artan metin neşirlerindeki İstanbul'la ilgili bölümlerin makaleye dönüştürülmüş hâli,[10] bir kısmı da İstanbul'un tarihî semtleri için düzenlenen toplantılarda sunulan bildiri metinleridir.[11] Şu anda gelinen aşamada Osmanlı dönemi metinleri üzerine birincil çalışmalar tamamlanana kadar İstanbul'la ilgili tema, anlatı ve imgelerin dökümü ile bu konuda yapılacak tespitlerin eksik ve yetersiz olacağı aşikârdır. Öte yandan, mevcut bilgi birikimiyle bile çok ciltli bir kitabı hak eden Osmanlı edebî metinlerinde İstanbul konusunu tamamıyla ele almak tahmin edileceği üzere bu makalenin hacmini aşacaktır. Bundan dolayı bu yazıda belirli temalar, imgeler ve anlatılar ile belli metinlerin seçilmesi yoluna gidilmiştir. Öncelikle İstanbul'un XV ve XVI. yüzyıl metinlerinde nasıl temsil edildiğini incelemek ve böylece bu metinlerin nasıl bir imge sundukları, şehrin değişen yeni kimliği ve coğrafyasını nasıl ele aldıklarının ipuçlarını ortaya koymak istedim. Fakat bu ilk metinler üzerine sistemli bir

İstanbul", *Kültürler Başkenti İstanbul,* İstanbul 2010, s. 288-297; İskender Pala, "Divan Edebiyatında İstanbul", *Tarih İçinde İstanbul Uluslararası Sempozyumu, 14-17 Aralık 2010: Bildiriler,* haz. Davut Hut, Zekeriya Kurşun ve Ahmet Kavas, İstanbul 2011, s. 243-254; İskender Pala, "İstanbul: Dizelerin ve Cümlelerin Müstesna Şehri", *Şehir ve Kültür: İstanbul*, ed. Ahmet Emre Bilgili, İstanbul 2011, s. 191-250.

9 2 c., İstanbul 2007.

10 Mesela Hasan Ali Esir, "İbrahim İbn-i Bâlî'nin Hikmet-nâme'sinde İstanbul", *I. Uluslararası Türk Edebiyatında İstanbul Sempozyumu Bildirileri*, ed. Erol Ülgen ve Emin Özbaş, İstanbul 2009, s. 407-415; Şerife Akpınar, "Klasik Türk Edebiyatında Beykoz", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 2013, c. 6, sy. 27, s. 18-39.

11 Mesela Bahir Selçuk, "18. Yüzyıla Ait Bir Mecmuada Üsküdar", *Turkish Studies,* Prof. Dr. Hamza Zülfikar Armağanı, 2009, c. 4, s. 3, s. 1119-1132; Nihat Öztoprak, "Türk Şiirinde Üsküdar Motifi", *Üsküdar Sempozyumu IV: 3-5 Kasım 2006: Bildiriler*, ed. Coşkun Yılmaz, İstanbul 2007, c. 1, s. 491-508; Bünyamin Çağlayan, "Nazîm Divanı'nda Üsküdar", *Üsküdar Sempozyumu IV: 3-5 Kasım 2006: Bildiriler*, ed. Coşkun Yılmaz, İstanbul 2007, c. 1, s. 509-526.



2- Sarayburnu-Salacak'tan Göksu'ya: Boğaz'ın iki yakası (Schranz, TSM, nr. 17-753)

çalışma olmadığı için bu metinler arasındaki akrabalıkları ortaya koymak mümkün olmadı.

İlk Metinler, Temalar, Anlatılar ve İmgeler

Bu başlık altında, Tacîzade Cafer Çelebi'nin (ö. 1515) yazımını 899 (1493) yılında tamamladığı *Hevesnâme* mesnevisine kadar İstanbul'la ilgili temalar, anlatılar ve imgelerin yer aldığı metinler ele alınmıştır. Zira, *Hevesnâme*, türü, yazılma amacı ve İstanbul'la ilgili bölümleri bakımından kendinden önce yazılanlardan ayrıldığı gibi, kendisinden sonra gelen benzer metinlere de örnek oluşturur. 1493'e kadar yukarıda değinilen Ahmed Bican'ın (ö. 1465'ten sonra) *Dürr-i Meknûn*'undaki bölümlerine, Avnî'nin *Dîvan*'ındaki Galata'yla ilgili şiirlerine, Ahmed Paşa'nın Eski Saray'ın yapımına (861/1457) yazdığı tarih beyitli kasidesine[12] ve Aynî'nin yazdığı 7 bentlik murabbasına, Cem Sadisî'nin kasidesi, Antepli İbrahim b. Bâlî'[13]nin 1488'de tamamladığı *Hikmetnâme*'si ile yine aynı tarihlerde Kıvamî (ö. 1512'den sonra) tarafından kaleme alınan *Fetihnâme*'deki İstanbul'la ilgili bölümler eklenebilir. Ahmed Bican'ın *Dürr-i Meknûn*'u ne zaman kaleme aldığı bilinmemekle birlikte eserin fetihten sonra yazıldığı kabul edilir. Birinci dipnotta belirtildiği üzere *Dürr-i Meknûn*'da geçen İstanbul temaları kendisinden önce gelen Arap ve Bizans kaynaklarından beslenmiş, daha sonra yazılan özellikle *Anonim Tevârîh-i Âl-i Osmân* metinlerinde, Gelibolulu Âlî'nin (ö. 1600) *Künhü'l-ahbâr*'ında, Evliya Çelebi'nin (ö. 1687'den sonra) *Seyahatnâme*'sinin 1. cildinde yer alan İstanbul'un ve Ayasofya'nın kuruluşu, İstanbul'un tılsımları gibi pek çok tema ve efsaneye kaynaklık etmiştir. Aşağıda *Dürr-i Meknûn*'dan yapılan alıntıda söylenenleri bir başka şekilde ya da dönüştürülmüş hâliyle farklı Osmanlı metinlerinde rastlamak mümkündür:

> Ve dahı Kostantiniyye [ya'nî İslâmbol] dirler, Rûm'da bir şehr vardur. Bir ulu şehirdir. Anun içinde 'acâyib binâlar ve tılsımlar vardur. Anda bir ulu deyr vardur ve anun yanında bir meydân vardur. Anda yapılu bir mîl vardur. Üzerinde âyine-i cihân-nümâ var idi. Kaçan denizden şehre yagı gelse veyâ bir tarafdan düşmân belürse, magribden kopsa anda görinürdü. Ve dahi bir yapı var idi. Anun üzerinde bir tabl var idi. Her gâyibde kimsesi olsa gelür o tablı bir kez ururdu. Eger gayib sağ ise tabldan sadâ gelürdi ve eger ölmüş ise bin kez ursalar âvâz gelmezdi. Ve dahi yek-pâre taşdan bir mîl vardur. Dört pâre tunçdan nesnenin üzerine kaldurup komışlar. Üzerine dürlü

12 Ahmed Paşa'nın şiiri öncü olmakla birlikte hem kaside hem tarih manzumesi olarak bu tarz şiir yazan Osmanlı şairlerinin zihinlerinde model metin olarak Taşlıcalı Yahya Bey'in Süleymaniye Camii'nin yapımına yazdığı şiirin bulunduğu anlaşılmaktadır. "Pâdişâh hazretlerininün câmi'-i şeriflerinün itmâmına bu kasîde min-evvelihi ilâ-âhirihi her mısra'ı târîhdür bir târîhde misli görülmemişdür" başlığını taşıyan bu şiirin başlıkta ifade edildiği gibi her mısrasında tarih düşürülmüştür. Manzumenin çözümlemesi için bkz. İ. Güven Kaya, "Divan Şiirinde Tarih Düşürme Geleneği ve Yahya Bey'in Bir Kasidesi," *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* 2006, c. 12, s. 30, s. 39-56.

13 İbrahim İbni Bâlî'nin hakkında kaynaklarda bilgi bulunmamakta olup *Hikmetnâme*'den Antepli olduğu ve Memluk sultanı Kayıtbay'a (1468-1496) intisap ettiği anlaşılmaktadır. Eser üzerine iki doktora tezi hazırlanmış olup İstanbul'la ilgili bölüm Mustafa Altun'un tezinde yer almaktadır. Bkz. Mustafa Altun, "İbrahim b. Bâlî: Hikmetname (İlk Altı Bin Beyit): Dil İncelemesi", doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2003. İstanbul'la ilgili bölüme dikkat çeken bir yazı Hasan Ali Esir tarafından kaleme alınmıştır. Bkz. Dipnot 10.



sûretler kendüden kazmışlar. Bu âleme enbiyâdan ve beglerden kimler geldi ve gelecekdür, ‘ilm-i cifr ile bu memleketde kimler hükm idecegin, malûm etmişler ve târîhlerini Süryânca yazmışlar. Dahi o mîlün dibinde bakırdan bir el itmişler idi. Tılsım idi, kaçan ol şehre bir kişi metâ‘ getürse ol elün yanına götürürler idi, ol el avucın açardı, ele sayarlardı idi, bahâsı ne ise ki tamâm ola, avucın yumar idi. ….. Ve dahi tunçdan üç dört yılan düzmişlerdür, birbirine sarmaşmış. Üçi üç yirden baş çıkarmış, içi mücevvef, on beş arşın yüce. Eydürler kim tılsım ile ol yılan bağlanmışdır. Anda yılan âdemi sokmaz, soksa da kâr eylemez. Dahi anda niçe yerde tılsımlar vardır, kimse bilmez ve yir yir mîller vardur, kim[i] yapulı kimisi mücevvef ve kimi tolu. Yanku bin Mâdiyan bünyâd itmişdür, iki deniz mâbeyninde senbûse şeklinde …[14]

Ahmed Paşa’nın “Kasîde Der-Medh-i Kasr-ı Mehemmed Hân” başlığını taşıyan kasidesi Osmanlı metinlerinde bina övgüsü ve binanın yapımına tarih düşüren beytiyle öncü konumunda olmakla birlikte mimari özelliklerin tasvirinde gerek İran edebiyatında gerekse Osmanlı edebiyatında kullanılan gerçeklikten uzak, okuyucuda hayranlık uyandıracak olağanüstü yapı tasviri özelliklerini içermektedir:

Ol serv ki dîvârına nakş eyledi nakkâş
Teşbîh olunmağa yarardı ana tûbâ

Tûbâ eger asılmasa cennetde nigûnsâr
Soffandaki serv olmasa bu vech ile ra’nâ

Ol serv- dil-ârâya hevâdâr-dürür âb
Kim düşdi bu kasr ayagına bî-ser ü bî-pâ

Şâdî-ile geçen ‘ömr gibi tâze vü hurrem
Ol su ki serâyında hemîşe olur icrâ[15] (beyit 28-31)

Ahmed Paşa’nın kasidesinin son mısrası ebcet hesabına göre 861 rakamını verir ki bu tarih de bugün İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü ile bazı bölümlerinin bulunduğu alanda Fatih Sultan Mehmed’in yaptırdığı ve Topkapı Sarayı’nın yapımından sonra Eski Saray (Saray-ı Atîk) adını alan sarayın yapımının tamamlandığı yılı gösterir (1456-1457).[16]

Aynî’nin murabbasını yazdığı tarih kesin olarak tespit edilememekle birlikte murabbanın Eski Saray’ın yapımından sonra (1456-1457) kaleme aldığı tahmin edilebilir. Zira, şiirde Hz. Ali, Zülfikâr ve Hayber’e yapılan atıflarla Fatih’in savaşçı yanına ve İstanbul’u fethetmesine vurgu yapılması fethin etkisinin hâlâ devam ettiğini ve fethin üzerinden çok zaman geçmemiş olduğunu düşündürtmektedir. Ayrıca, şehrin adının “İstanbul, İslambol” gibi kullanımlarının henüz yaygınlık kazanmadığı için Kostantin’in şehri (şehr-i Kostantin) şeklinde kitabi ve edebî olarak anıldığı söylenebilir.

Cem Sadisî, bir başkası tarafından eklenen “Der-Medh-i Kostantiniyye Min Kelâm-ı Sa‘dî-i Cem” başlığını taşıyan kasidesini II. Bayezid için yazmıştır.[17] 1918’de yayınladığı yazısında M. Fuat Köprülü, şiirin nereden alındığını, bir kasidenin bir bölümü olduğunu

14 Yazıcıoğlu Ahmed Bîcan, *Dürr-i Meknûn (Tıpkıbasım): İnceleme - Çeviriyazı – Dizin*, haz. Ahmet Demirtaş, İstanbul 2009, s. 153-154.

15 Ali Nihad Tarlan (haz.), *Ahmed Paşa Divanı,* İstanbul 1966, s. 25-26.

16 Tülay Artan, “Eski Saray”, *DBİst.A*, III, 204-205.

17 Cem Sadîsî’nin *Dîvan*’ının nüshası şimdilik mevcut değildir ve kasidenin şimdilik şu anda bilinen hâli yukarıda değinildiği gibi Eğridirli Hacı Kemal’in mecmuasındadır.



3- Yuşa Tepesi'nden bakış: Karadeniz Boğazı'ndan Kanlıca'ya (1855) (Schranz, TSM, nr. 17-754)

belirtmeden, toplam 29 beyit olan kasidenin İstanbul'la ilgili 14 beytinin sadece 10'unu yayınlamıştır.[18] Bundan dolayı Köprülü'den yapılan alıntı ve aktarmaya dayanan İstanbul şiirleri derlemeleri ve incelemelerinde bu şiir, 10 beyit olarak yayınlanıp değerlendirilmektedir. Cem Sultan'ın adını isminin parçası yapacak kadar ona yakın olan Sadisî, tarihini tam tespit edemediğimiz bir zamanda bu kasideyi yazarak kişisel hikâyesini İstanbul'u anlatısının parçası yapmıştır. İstanbul'a gizlice geldiği 1490'ların ilk yarısında öldürülen Cem Sadisî'nin kasidesinin II. Bayezid'e ulaşıp ulaşmadığı henüz bilinmemektedir. Kişisel durumu nedeniyle ilk kez İstanbul'u adaletin gerçekleştiği yer olarak niteler ki bunu adaletiyle meşhur *Şehnâme* kahramanlarından Nuşirevan'a atıfla yapar.

Sadisî'nin anlatımına göre İstanbul, mimarisi, binaları, coğrafyası, havası, suyu ve nüfusu ile bolluğun şehridir. Bütün bu övgülerin merkezinde II. Bayezid vardır. Zira, "Padişahlık sarayının bahçesindeki kulede aslan burcu eyvanı olup orada o, güneş gibi oturmaktadır. Nuşirevan'ın adalet evinin duvarı ve adalet zinciri şehir içinde padişahın dergahı ve divanıdır," ... "Bu şehre şehirlerin sultanı dense şaşırılmaz çünkü bu şehirdeki sultan şahların sultanı olarak anılmaktadır."

Kal'a-i bostân sarây-ı şâh içinde şöyle kim
Şâhımuz kurs-ı güneş burc-ı esed eyvânıdur

Nakş-ı dârü'l-'adl-i Nûşirvân'ı vü zencîr-i dâd
Şehr içinde pâdişâhun dergeh ü dîvânıdur
...

Ger bu şehri şehrler sultânı dir-isen nola
Çün anılan bu şehirde şâhlar sultânıdur

İbrahim İbni Bâlî'nin Memlük Sultanı Kayıtbay'ın elçisi olarak İstanbul'a gelip II. Bayezid'le görüştüğü bilgisi, onun *Hikmetnâme*'sinde İstanbul'la ilgili anlattıklarında kendi tecrübesinin de yer aldığını gösterir. 1488'de yazımı tamamlanan eserin İstanbul bölümü, Osmanlı İstanbul'unun Osmanlı tebaası olmayan Müslüman birisi tarafından ilk kez kaleme alınması bakımından önem taşır. Bâlî, gözlemlerinin yanı sıra Arap kaynaklarında ve sözlü kültürde yer alan İstanbul'la ilgili temaları (efsanevi kuruluşu, tılsımları gibi) anlatısına katar.

Kıvamî, 893'te (1488) tamamlayıp II. Bayezid'e sunduğu *Fetihnâme*'sinde çoğunlukla Fatih'in seferlerini ve fetihlerini anlatmıştır.[19] İstanbul'un kuruluşu ve Ayasofya'nın yapımı, Arapların İstanbul'a seferleri, Fatih'in İstanbul'u alışı ile sonrasında giriştiği imar hareketlerini manzum-mensur karışık olarak anlatmıştır. Çoğu zaman mensur olarak anlatılanlara giriş mahiyetinde ve daha akılda kalıcı veya sanatlı söyleme kaygısıyla manzum kısımlar yazmıştır. Mesela:

Diyem kim şehr-i Kostantîn'i evvel
Yapup hısnını kim kıldı mükemmel

Dahı kimden kime degdügini hem
Diyem tâ feth idince şâh-ı 'âlem (sayfa 108)

Yukarıda ele alınan metinlerden işlenen temaların ortak noktalarına bakıldığında aşağıdaki başlıklar ortaya çıkmaktadır:

18 Köprülü, "Eski İstanbul ve Şairlerimiz", s. 387-388.

19 Kıvâmî, *Fetihnâme*, haz. Ceyhun Vedat Uygur, İstanbul 2007, s. 94-161.



1. **Şehrin Efsanevi Kuruluşu ve Ayasofya'nın İnşası:** Daha önce de belirtildiği üzere Ahmed Bican'ın Dürr-i Meknûn'unda, İbrahim İbni Bâlî'nin Hikmetnâme'sinde ve Kıvamî'nin Fetihnâmesi'nde yer alan ve Arap ve Bizans kaynaklarından beslenen bu temalar Osmanlı dönemi İstanbul'uyla ilgili literatürde önemli yer tutar. Şehrin efsanevi kuruluş öyküsü manzum olarak Hikmetnâme'de şöyle ifade edilir:

   Ki bir şehr var âlemde meşhûr
   Ki dirler ana Sıtanbul-ı ma'mûr

   Kılupdur anı Konstantin bünyâd
   Ana Kostantiniyye dimiş ol ad

   Orada vaz' idüp ol şehr-bânı
   Deniz üstine bünyâd itmiş anı[20]

2. **Şehrin Güzelliği:** Aynî'nin murabbasında tekrarlanan "Bu dünyanın güzeli/süsü Kostantin'in şehrindedir" anlamına gelen "Revnakı bu kâ'inatun şehr-i Kostantin'dedür" mısrası şehrin coğrafi güzelliğinin yanı sıra insan eliyle yapılmış olanlara (binalar) yapılan övgüdür. Birinci bendin üçüncü mısrasında "Bu haber kim söylenür hem zâhir ü bâtındadur." ifadesi İstanbul'un bu özelliğinin her yerde konuşulduğuna işaret eder. Sadece insanlar arasında değil felekler ve melekler de aynı mısrayı tekrarlamaktadır (2. bent). Burada anlatılan, Aynî'nin söylediği sözlü ve kitabi dünyadaki İstanbul algısının aktarılması olup yaşanan bir deneyimin belirtilmesi değildir.

20 Altun, "İbrahim b. Bâlî: Hikmetname", s. 288, beyit 2817-2819.

3. **Şehrin Güzelleri:** İstanbul'un güzel insanlarla dolu olduğu muhakkak belirtilir. Aynî, şehrin cennette bulunan huri ve gılman gibi güzellerle dolduğunu ve bunu Sultan Mehmed'in sağladığını söyler (7. bent). Cem Sadisî de dünyada güzeller hazinesi olarak İstanbul şehrinin bilindiğine işaret eder. Bilginlerin katında İstanbul'un ikinci Mısır olduğunu belirtilerek hem Mısır ülkesinin güzelliğine hem de güzelliği ile meşhur Hz. Yusuf'a gönderme yapar:

   Şehr-i İstanbul ki 'âlemde güzeller kânıdur
   Dünyenün 'ârifleri katında Mısr-ı Sânîdür

4. **Cennete Benzerliği:** Cennete benzemek bir şehir için yapılabilecek en büyük iltifatlardan biridir. Bundan dolayı, İstanbul'un güzelliği, binaları, bağları ve içinde bulunan insanların güzelliği bakımından cennete benzerliği vurgulanır:

   Yiryüzinde bâğ-ı cennet var-ise ancak budur
   Kim melekler pâspân Rıdvân anun derbânıdur
   (Cem Sadisî)

5. **Şehrin Fethi ve Fatihine Övgü:** Aynî, Sultan Mehmed'in Hz. Ali gibi kılıcını saldığında yedi ülke (iklimi) aldığına vurgular (2. bent). Hikmetnâme'de İstanbul'la ilgili bölümün ilk iki başlığı altında şehrin Müslümanlardan önceki durumu, nihayet fethedilmesi, Müslüman şehrine dönüştürülmesi Fatih'in övgüsüyle birlikte anlatılmıştır (beyit 2823-2845). İbn-i Bâlî, fethin Müslümanlar için ne kadar önemli olduğunu vurgulamış ve Fatih'i bu fetihten dolayı övmüştür:

   Firenc elinde idi ol medîne
   Müsilmân girmez-idi ol zemîne
   ……

Adı Sultân Mehemmed Hân Gâzî
Emîr-i mü'minân sultan gâzî

Kuşanaldan biline seyf-i dîni
Keser-idi rikâb-ı kâfirini[21]

6. **Camilerinin/Mescitlerinin Güzelliği:** Aynî'ye göre (3. bent) İstanbul'un camileri dünyaya örnektir. Her cuma günü hafızlar ile mahfilleri süslenen bu camilerin her köşesi dünyanın en bilgili kişileriyle dolmuştur.
7. **Sultan Camisi:** Cem Sadisî'ne göre sultanın camisinin kubbesi gökyüzü, sütunları da arşın tavanına kadar uzandığı için firdevs cenneti onu kıskanmaktadır. Burada söz konusu edilen cami 1470'te inşası tamamlanan Fatih Külliyesi'ndeki Fatih Camii olmalı.
8. **Ayasofya:** İbni Bâlî, Hikmetnâme'de Ayasofya'yı "Fî-Sıfat-ı Ayasofiya" başlığı altında mimarisi, büyüklüğü, inşasında kullanılan malzemesiyle hayranlık dolu bir övgüyle anlatır (beyit 2846-2873). Camiye dönüştürüldüğünü de belirtmeyi de ihmal etmez (beyit 2871-2873):

   Aya Sofiya dirler ol makâma
   Sıfât u resmi sığışmaz kelâma
   ...
   Yidi iklîmi cümle geşt idenler
   Temâmet şarka vu garba gidenlere

   Haber virmez anun bigi mekânı
   Misâlin yapmadı 'âlemde bânî
   ...
   Meger Sultân Mehemmed İbn-i Osmân
   Anı bir ulu câmi' kıldı bünyân

   Ana yapdurdı mihrâb u minare
   Kı kıldı hak dîni âşikâre

   Cem Sadisî ise tek bir mısrada Ayasofya'yı Mescid-i Aksa'ya benzeterek onun II. Bayezid döneminde İslam dünyasının en kutsal mabetlerinden biri olan Mescid-i Aksa ile aynı düzeyde görüldüğüne işaret eder.
9. **Binalarının/Mimarisinin Güzelliği:** Cem Sadisî'ne göre evlerinde büyük bahçeleri, mescitleri direkli [büyük], her kilisesinde bulunan resimler/heykeller Mânî mabetlerini kıskandırmaktadır. Şehirdeki imaretler mermerden yapılmış olduğundan âlem fani olmakla birlikte onlar kıyamete kadar kalacaklardır.

21 Altun, "İbrahim b. Bâlî: Hikmetname", s. 289-290, beyit 2823, 2829-2830.

10. **Bezzazlar Çarşısı/Pazarı:** Pazarlarının insanla dolu olduğunu, Bezzazlar Pazarı'nda Yusuf gibi olan güzeller satıldığını Cem Sadisî vurgular.
11. **Hamamları:** İbni Bâlî, Hikmetnâme'de II. Mehmed'in sarayından bahsederken hamamdan da övgüyle söz eder. Cem Sadisî hamamlarının insanlarla dolu olduğunu belirtir.
12. **Surları:** Hikmetnâme'de şehrin büyüklüğünü anlatmak için surlarından bir mısrada söz eder:

   Mu'azzam şehrdür bâ-sûr u dîvâr
   İçi tolu temâmet halk-ı deyyâr (beyit 2821)
13. **Atmeydanı:** Hikmetnâme'de İbni Bâlî iki ayrı başlık altında Atmeydanı'ndaki (bugün Sultanahmet Meydanı) Dikilitaş'ı ve Yılanlı Sütun'u uzun uzun efsaneleriyle birlikte anlatır (beyit 2931-2964). Cem Sadisî ise kısaca Atmeydanı'nın mutluluk meydanı olduğunu yazar.
14. **Kasırları/Sarayları:** İbni Bâlî, Hikmetnâme'de Sultan Mehmed'in yaptırdığı sarayı mimarisi, kullanılan taşları, işlemeleri, bahçesi ve havuzuyla birlikte çok görkemli bir şekilde uzun uzun anlatır (beyit 2874-2916). Aynî, şehri fetheden Sultan Mehmed'in orada yerleşip büyük kasırlar yapıp şehri cennete çevirdiğini, içini güzellerle doldurduğunu belirtir (7. bent). Aynî'nin Eski Saray'dan, İbni Bâlî'nin ise Topkapı Sarayı'ndan söz ettiği anlaşılmaktadır.
15. **Galata:** Mevcut bilgilerimize göre Galata'dan ilk kez edebî bir metinde söz eden Avnî mahlasıyla şiir yazan Fatih'tir. İçinde Galata geçen iki gazel ile bir müfret yazan Avnî'nin bu beyitleri şöyledir:

   'Avniyâ kılma gümân kim sana râm ola nigâr
   Sen Sitanbul şâhısan ol Kalata'nun şâhıdur[22]
   **
   Bağlamaz firdevse gönlini Kalâtâ'yı gören
   Servi anmaz anda ol serv-i dil-ârâyı gören[23]
   **
   Eger ân gebr-i efrencî be-dest âred dil- mâ-râ
   Be-hâl-ı Hindûyeş bahşem Sitanbul u Kalâtâ-râ[24]

   (Eğer o Frenk kâfiri (sevgili) gönlümüzün muradını verirse, onun Hintli (gibi kapkara) benine İstanbul ile Galata'yı bağışlarım.)

22 Pala, *Fatih'in Şiirleri*, s. 62 ve Doğan, *Fatih Divanı ve Şerhi*, s. 202-203'te bu beytin Türkçe anlamı birbirinden çok farklı verilmiştir.

23 Pala, *Fatih'in Şiirleri*, s. 166-167; Doğan, *Fatih Divanı ve Şerhi*, s. 55-77.

24 Avnî, bu beyti Şirazlı Hafız'ın (*Eger ân Türk-i Şîrâzî be-dest âred dil-i mâ-râ/ Be hâl-i Hindûyeş bahşem Semerkand u Buhârâ-râ*) beytine nazire olarak söylemiştir. Bkz. Pala, *Fatih'in Şiirleri*, 198-199; Doğan, *Fatih Divanı ve Şerhi*, 250-251.



4- Galata tarafından Sarayburnu, Üsküdar (Schranz)

Avnî'nin her üç beytine ve gazellerin bütününe bakıldığında İstanbul ve Galata'nın birbirinin parçası olarak görülmediği, hatta sembolik anlamda da olsa her ikisinin de farklı yöneticileri olduğu belirtilir. Galata, Hristiyanların yaşadığı, içinde güzeller olan ve içki içilebilen, İstanbul'un temsil ettiklerinin zıttı olan bir yerdir. Aynî, iki farklı âlem görmek için etrafı seyrederek denizi geçip Galata şehrine gidilmesini tavsiye eder ve güzellerle içilen badenin ömrü uzattığına işaret eder (4. bent). İstanbul ve Galata ayrımının Bizans döneminden bu yana yapılan bir ayrım olduğu anlaşılmaktadır. İbn Batuta, Seyahatnâme'sinde kenti ikiye ayırmakta, Latinlerin yaşadığı bölgeye Galata, diğer kısmına İstanbul dendiğini yazmaktadır.[25]

16. **Bitki Örtüsü/Doğası:** Ayın, yeryüzüne ışık salmasından toprağında nergisin bittiğini, her köşesinin çimen olduğunu 5. bentte Aynî vurgular.
17. **Havası, Suyu:** Cem Sadisî'ne göre meyveleri havasından dolayı amber kokulu olup suyu şarap gibi ruha ferahlık verir, şarapları ise reyhan kokuludur, gül renkli şarabının şişedeki rengi ya al ya da güvercin kanı rengindedir. Suyu ve havası canlara can katmaktadır.
18. **Topografyası:** Cem Sadisî, şehrin üç tarafının okyanus gibi denizle çevrili olmasını olumlu bir özellik olarak belirtmektedir.
19. **Nüfusunun Çokluğu:** Nüfusun çokluğu bir şehrin zenginliğine işaret ettiği için Cem Sadisî, İstanbul'un üç tarafının okyanus gibi denizle sarılmasını överken ortada şehrin de insan okyanusu olduğunu vurgular.

Yukarıda ele alınan metinler ve temalar İstanbul'un Osmanlı Devleti'nin başkentine dönüşmeye ve emperyal bir şehir algısının oluşmaya başladığını göstermektedir. Fakat bu metinlerin kısa olması ya da başka amaçlar için yazılmasının yanı sıra İstanbul'daki mimari dönüşüm ile yerleşimin henüz gerçekleşmemesinden dolayı aşağıdaki temaların bu metinlerde yer almadığı görülür: Medreseler, okullar; Eyüp; Boğaziçi ve sahilleri; mezarlıklar; sarayın bahçesi dışında kalan bahçeler ve mesire yerleri; padişahın sarayı dışında saray ve benzeri konaklama yerleri; Bizans'tan kalan kimi yapılar, saray, cami, mescit dışında mimari eserler; Ayasofya dışında adı belirtilen cami.

Kıvamî, *Fetihnâme*'sinde İstanbul'un dünyada eşi benzeri olmayan bir şehre dönüşmesi için Fatih'in neler yaptığını[26] hem mensur hem de manzum olarak anlatır. Osmanlı seçkini olarak Kıvamî'nin yazdığı İstanbul tasviri Fatih'in imparatorluk tahayyülüyle yakından ilişkili

25 Nadia Maria El Cheikh, *Arapların Gözüyle Bizans*, çev. Mehmet Moralı, İstanbul 2012, 199-200.

26 Kıvâmî, *Fetihnâme*, s. 152-158.

olduğu, ideal olanın anlatımını yaptığı ve onun şehirle ilgili kişisel deneyimlerine yansıtmadığı dikkat çeker. Bu da onu ve eserini aşağıda sözünü edeceğimiz, kendisinden sadece beş yıl sonra (1493) eserini yazmış olan Tacîzade ve *Hevesnâme*'sinden ayırır.

Arzu ve Özlemlerin, Hayal Kırıklıklarının ve Kötülüklerin Mekânı Olarak İstanbul

Aynı zamanda çoğu Osmanlı yönetici sınıfının üyesi olan şair ve yazarlar için İstanbul kişisel arzu ve beklentilerin gerçekleştiği bir yerdir. Bundan dolayı şairler, kişisel gündemlerinin temsili olarak İstanbul'a güzelleme yazdıkları gibi onu eleştiren şiirler de yazmışlardır. Bu beklentilerin ve arzuların gerçekleşmediği durumlarda şair ve yazarların şehrin kendisine ve özellikle insanlarına karşı eleştirel bir tutum takındıkları görülür. Gelibolulu Âlî'nin (ö. 1600) farklı zaman dilimlerinde yazdığı anlaşılan iki şiiri bu duruma somut örnek olarak verilebilir. Âlî, *Dîvan*'ının bir nüshasında "Der-Menkabet-i Mahrûse-i 'Aliyye" diğer bir nüshasında ise "Kasîde Der-Vasf-ı İstanbul" başlığını taşıyan 18 beyitlik şiirinin başlığında İstanbul'la ilgili olumlu şeyleri anlatacağını işaret eder.[27] Ayrıca seçtiği "deryâsı" redifiyle de sözünü edeceği şeylerin İstanbul'da çok olduğunu belirtmek ister. İlk beyitte İstanbul'un kalabalıklığından söz eder, ama bu kalabalık görmesini bilen bir kalabalık yani ehil insanlardır. İkinci beyitte İstanbul'u "Ümm-i Dünyâ" olarak niteler. Aşağıda seçilen beyitlerde görüleceği üzere Âlî, sayıca bol olduğu için İstanbul'a zenginlik katanlar arasında kendisinin de üyesi olduğu eğitimli insanları (ulema, fuzela, şuara ve ukala), limanındaki gemileri, pazarının kalabalıklığını, coşkusunu ve değerli taşları sıralar.

...
'Ulemâsı fuzelâsı şu 'arâsı çokdur
'Ukalâ bahrıdur ol fazl u hüner deryâsı

Atlanup cum'aya çıkdukça şehenşâh-ı cihân
Zîb ü fer menba'ıdur nûr-ı basar deryâsı

Akdeniz Karadeniz'den çekilüp geldükçe
Bahr-ı limânı görinür gemiler deryâsı

Görinür her yolı bâzârınun âdem oluğı/Cûş u cünbişde eger şehr ü eger deryâsı
Didi sarrâf-ı hıred ana ki bezzâzistân/Ma'den-i dürr ü güher nukre vü zer deryâsı[28]

...

Âlî'nin yukarıdaki kasideyi yazdığı yılı şimdilik tespit edemiyoruz ama İstanbul'daki beklentilerinin karşılandığı anlaşılmaktadır. Şimdi sözünü edeceğimiz şiir, Âlî'nin Cigalzade Sinan Paşa'ya (ö. 1605) gönderdiği 78 beyitlik manzum mektubun[29] özellikle 14-65 beyitleri arasıdır. 1596 yıllarında yazıldığı anlaşılan bu şiiri yazdığı sırada Âlî işsizdir, atanmak için yaptığı başvurulardan olumlu sonuç alamamış ve karamsardır. Bu durumda iken yazdığı şiirde doğal olarak İstanbul övgüsü beklenemez. Yukarıda ele aldığımız şiirdeki gibi bu kez İstanbul'un olumsuzluklarındaki çokluğu ifade etmek için "bol" kelimesini redif olarak seçmiştir. Çok sayıda konuda İstanbul eleştirisi yapan Âlî'nin eleştirileri arasında aşağıda seçilen beyitlerde de görüleceği üzere İstanbul'da açlık ve kıtlık vardır, vebası, hastaları boldur, hastanesinde tedavi edecek ehil doktor yoktur, zulüm ile gözyaşı dökeni vardır, adaletin ise halk içinde sadası vardır.

...
Bezm-i şarâbı bî-meze kaldı Sitanbul'un
Bâ 'is budur ki masharası bî-nevâsı bol

Zâd u zevâde kılleti öldürdi halkı hep
Her nesne nâdir anda fe-emmâ vebâsı bol
...
Yok bir tabîb-i hâzıkı bimâr-hânenin
Derd ehlinün nihâyeti yok mübtelâsı bol
...
Zulm ile göz yaşı dökenün yok nihâyeti
Ammâ ki halk içinde 'adâlet sadâsı bol
..
Kılmaz vefâ 'ulûfeleri harc meclise
İstanbul'unsa 'ahdi yalan bî-vefâsı bol[30]

Görüleceği üzere Âlî, kişisel beklentileri doğrultusunda birbirinin zıttı iki İstanbul portresi sunmaktadır.

Âlî'nin çağdaşı sayılabilecek Veysî'nin de (ö. 1627-1628) İstanbul'u daha doğrusu İstanbul'un yönetici sınıfını kıyasıya eleştirdiği bir kasidesi vardır.[31] Veysî, birinci beyitte

27 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Divan: İnceleme, Tenkitli Metin*, haz. İ. Hakkı Aksoyak, Cambridge 2006, c. 1, s. 309/19.

28 Gelibolulu, *Divan*, c. 1, s. 309/19.

29 Âlî'nin kısa bir süreliğine sadrazam olan Sinan Paşa'ya gönderdiği kasidelerin yanı sıra "Bu bir nâmedür ki Sinân Paşa'ya gönderilmişdür" başlığını taşıyan bu şiir de vardır. Âlî'nin Sinan Paşa ve bu şiirleri yazdığı dönemiyle ilgili ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. Cornell H. Fleischer, *Tarihçi Mustafa Ali: Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı,* çev. Ayla Ortaç, İstanbul 1996, s. 176.

30 Gelibolulu, *Divan*, c. 3, s. 14-16.

31 Veysî'nin *Dîvan*'ında yer almayan, "Allâh" redifli bu kaside ilk kez Günay Kut tarafından yayınlanmıştır. Bkz. "Veysî'nin Divanında Bulunmayan Bir Kasidesi Üzerine", *Yazmalar Arasında: Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul 2005, c. 1, s. 41-48.

doğrudan İstanbul halkına hitap edip Allah'ın kızgınlıkla onları bir gün ansızın yok edebileceğini hatırlatır:

Eyâ ey kavm-i İstanbul bilün tahkîk olun âgâh
İrişür nâ-gehân bir gün size kahr-ile hışmullâh

On yedinci beyitte de yine İstanbul halkını suçlar ve başlarına bir iş gelebileceğinden korktuğunu belirtir:

Sitanbul kavminün zulm u fesâdı hadden aşmışdur
Budur korkum yakınlarda irişe bir belâ nâ-gâh

Veysî, altmış yedi beyitte bir yandan İstanbul'da yapılan haksızlıkları, kötülükleri, cahil ve kifayetsiz yöneticileri, rüşvet alıp verme gibi pek çok olumsuzluğu sıralarken, bir yandan da ortak bilinçte bulunan geçmişte kötü yola düşmüş kavimlerin (mesela Ad kavmi) Allah tarafından yok edildiğini hatırlatarak İstanbulluları neredeyse tehdit eder.

Âlî ve Veysî'nin yaşamlarına bakıldığında her ikisinin de istedikleri gibi merkezde (yani İstanbul'da) ve makamda olamadıkları görülür. Mensup oldukları yöneticiler ya da ilişki ağları yönetimde güçlerini kaybettiği andan itibaren kendi konumları da tehlikeye girer. Şiir yoluyla özellikle de İstanbul üzerinden durumlarını anlatmayı tercih ederler. Âlî ve Veysî gibi çok sayıda şair, ya müstakil şiir ya da bir şiirin içinde beyit ya da beyitlerle İstanbul'u bu tarzda konu edinmiştir.[32]

Anlatının Mekânı Olarak İstanbul

Mesnevi nazım biçiminde yazılmış bir hikâyede İstanbul'un mimari, coğrafî, kültürel ve sosyal yapısının ayrıntılı olarak anlatılmasının ilk örneği Tacîzade Cafer Çelebi'nin *Hevesnâme*'sidir (yazımı 899/1493). Cafer Çelebi, babası Tacî Bey'in (ö. 1485?) Osmanlı yönetici sınıfına mensup olması vesilesiyle iyi bir eğitim almasının yanı sıra Amasya, Bursa ve İstanbul gibi önemli şehirlerde eğitimini tamamlar. Fetihten sonra dünyaya gelen yönetici elitin çocuklarının bir önceki nesle göre İstanbul algısının farklı olduğu öne sürülebilir. Zira şehir her bakımdan gelişmeye ve dönüşmeye başlamıştır. 1452'de dünyaya gelen Cafer Çelebi için İstanbul, eğitim gördüğü ve anılar biriktirdiği bir şehirdir. Dolayısıyla, İstanbul anlatımında şehre dair kitabi söz dağarcığından ziyade gezip dolaştığı yerleri ve gördüklerini *Hevesnâme*'de dile getirir. Kişinin başından geçenlerin anlatıldığı sergüzeştname türüne sokulan *Hevesnâme*'de anlatılan İstanbul, bundan sonra yazılan benzeri türdeki metinler için modele dönüşür.

Erken dönem metinlerinde yer alan ve yukarıda sıralanan İstanbul'la ilgili tema, anlatı ve imgelerin hepsi *Hevesnâme*'de de vardır. Bunlara ilaveten, bu metinlerde eksik olduğunu söylediğimiz mekân ve konuların da neredeyse hepsi *Hevesnâme*'de bulunur. Diğer metinlerde olmayıp *Hevesnâme*'de olan tema ve anlatıları şöyle sıralayabiliriz:

1. ***Yedikule:*** İçi mal ve hazinelerle doludur, burada depolanan eşyanın çokluğu Karun'un hazinesi ile karşılaştırılmaktadır.
2. ***Eyüp:*** Baştan başa gül bahçeleriyle dolu olan Eyüp'ün gül bahçelerinin her birini İrem kıskanmaktadır. Suyu da abıhayatın bile içmek isteyeceği kadar güzeldir.
3. ***Kâğıthane:*** Tacîzade, medrese öğrencisi olduğu zamanlarda arkadaşlarıyla eğlenmeye gittiği Kâğıthane'yi içinden dere geçmesi ve etrafının yüksek oluşunu belirtmesi dışında daha çok dönemin bağ, bahçe, mesire yeri tasvirine bağlı olarak anlatır.
4. ***Fatih Camii:*** Yaklaşık 61 beyitte Fatih Camii'nin mimari olarak görkemini, kullanılan malzemenin üstün niteliğini detaylı olarak anlatır. Öncelikle Fatih'in camiyi İstanbul'u düşman elinden alması üzerine Allah'a şükran ifadesi olarak inşa ettirdiğini, ardından kubbesinin yüksekliği, kemer ve revakları, kapı ve duvar süslemeleri, penceresindeki süsler, mihrabı, minberi, hünkâr ve müezzin mahfilleri, kandilleri, camide bulunan değerli hattatların yazdığı mushafları, şamdanı anlattıktan sonra caminin avlusunu, minaresini ve külliyelerini övgüyle dile getirmiştir.
5. ***Fatih Türbesi:*** Fatih'in meziyetlerini anlattıktan sonra ölümünden sonra tahta geçen oğlu Bayezid'in onun türbesini yaptırdığını belirtmiştir. Türbenin etrafının gül bahçesi olduğunu, sandukanın mermerden yapıldığını ve üzerinde sırma işlemeli kırmızı kumaşın bulunduğunu ve sandukanın yanında Fatih'in kılıcının asılı durduğunu belirtir ki bu anlatılanlar bugün mevcut değildir. Zira, 1766 depreminde yıkılan türbe de yeniden yapılmıştır.
6. ***Medrese:*** Fatih'in caminin çevresinde sekiz büyük medrese yaptırdığından, bunların her birinde büyük hocaların olduğundan bahsettikten sonra meşhur oldukları yönlerini öne çıkararak hocaların adlarını verir.
7. ***İmaretler:*** Fatih Külliyesi'nde caminin etrafında medreselerden sonra yer alan aşhane ve şifahane gibi imaretler mimari açıdan değil burada pişirilen ve dağıtılan yemeklerin çokluğu açısından anlatılır.

32 Veysî'nin yanı sıra Nedim, Ramî ve Süheylî'nin İstanbul manzumelerini de ele alan bir yazı olarak bkz. Esra Egüz, "İstanbul'a İçeriden ve Dışarıdan Bakışlar: Veysî, Nedîm, Râmî ve Süheylî'nin İstanbul'a Dair Birer Manzumesi", *TDED*, 2009, sy. 40, s. 35-93.



5- Kız Kulesi'nden Üsküdar ve Beşiktaş (Melling)

Böylece sultanın zenginliğine, cömertliğine, hayırseverliğine vurgu yapılır.

8. ***Darüşşifa:*** Külliyenin bir parçası olan Darüşşifa'nın da mimarisinden ziyade şifa dağıtıcılığı ve tabiplerin hastaları iyileştirmedeki kudreti üzerinde durulur.

Sıralanan yedi özellikle birlikte 1490'lardan itibaren İstanbul'un bir imparatorluk başkenti, bir emperyal şehir olarak Osmanlı mensuplarının algısında yerleştiğini ve bu algıyı temsil eden unsurların çoğunun yazılı metinlerde yer almaya başladığını görürüz.

Hevesnâme'den sonra mekân olarak İstanbul'un geçtiği mesnevileri şöyle sıralayabiliriz: Zaifî'nin (ö. 1557'den sonra) 1543'te kaleme aldığı *Kitâb-ı Sergüzeşt-i Zaîfî* adlı mesnevi biçiminde yazılan fakat içinde mensur kısımlar bulunan eserinde İstanbul (suriçi), Fatih, Ayasofya, İskele, Galata, Eyüp, Bahçe (hangisi olduğu belirsiz), Çekmece'den ve ayrıca Sahn-ı Seman Medresesi'nden söz edilir.[33] Zaifî'nin İstanbul anlatısında en çok dikkati çeken husus aşk acısıyla Üsküp'ten İstanbul'a gelen kahramanın İstanbul'u gördüğünde duyduğu hayranlığı "Der-Sitâyiş-i Şehr-i İstanbûl" başlığıyla sanatlı bir üslupla mensur olarak anlatmasıdır.[34] Ardından Fatih'in külliyesini (cami, imaret, darüşşifa, medrese), Ayasofya'yı, İskele ve Galata'yı ayrı ayrı başlıklar altında aynı üslupla anlatmasıdır. Bu bölümlerde kullanılan kelimeler, benzetmeler, yapılan göndermeler ve imgeler kimi şiirlerde kullanılan söz dağarcığıyla ortaktır. Mesela:

> Bir kapusundan içerü girdi gördi ki, bu şehrün içinde 'acîb saraylar ki sakfı hevâ-yı fenâda ve garîb kasrlar ki ferşinün tabâkât-ı 'arşı fevka'l-'ulâda. Her cânibinde bâzârlar ve her gûşesinde dürlü dürlü yâdigârlar, her dükkân dürc-i cevherle tolu ve her hücre la'l u yâkûtla memlû. Mahzen-i cevâhir-i zî-kıymet, mâ'ide-i elvân-ı ni'met, mesken-i esnâf-ı ümmet, mecma'-ı envâ'-ı millet, makarr-ı selâtîn-i 'adâlet, sevâd-ı a 'zam, deryâ-yı benî âdem bir şehr-i enbûh ki içinde yedi 'azîm kûh var...

Zaifî'nin temel vurgusu şehrin zenginliği

33 Zaifî'nin hayatı ve *Sergüzeşti*'nin ayrıntılı bir incelemesi olarak bkz. Vildan Serdaroğlu-Coşkun (haz.), *Za'îfî'nin Sergüzeştnâme'si: "Sergüzeştüm Güzel Hikâyetdür"*, İstanbul 2013.

34 Serdaroğlu-Coşkun, *Za'îfî'nin Sergüzeştnâme'si*, 176-177.



olup buna dükkânlarının çokluğu ve içlerinin değerli eşya ve mücevher ile doluluğu, insanlarının değerli ve süslü elbiseler giymesi, Fatih Külliyesi'nin mimarisinin görkemi ve kullanılan malzemenin kalitesi, nüfusunun çokluğu yanı sıra dört mezhebin ve yetmiş iki dilin konuşulması, acayip süslerle ve garip yaratıklarla dolu olmasıyla işaret eder.[35] Bir yandan şehrin güzelliği ve zenginliğini anlatan Zaifî diğer yandan da İstanbul'da babasından kalan mirasla ticaret yapmak isterken elindeki avucundakini kaptırmasını anlatır. Böylece 1543 öncesi İstanbul'da ticaret yapmak isteyen birisinin başına gelenleri öğrenmiş oluruz.[36]

Taşlıcalı Yahya Bey, (ö. 1582) *Hamse*'sini oluşturan mesnevilerden *Şâh u Gedâ*'da İstanbul'un coğrafi konumundan, Yedikule'den, Ayasofya'dan ve Atmeydanı'ndan bu yazıda sözü edilen benzeri metinlerde kullanılan kelimeler ve imgeleri kullanarak övgüyle söz eder:[37]

Tev'emân-ı Mescid-i Aksâ olan Ayasofya'nun ta'rîf-i lâtifidür

Şehr içinde sipihr gibi bülend
Vardurur bir makâm-ı bî-mânend

Ayasofya'dur ana nâm-ı şerîf
Olmaz anun gibi makâm-ı latîf

Niteki şeyh-i pâk-ı kutb-ı zamân
Ayağına akar su gibi cihân[38]

Fikrî Çelebi'nin son zamanlarda gün ışığına çıkan Ebkâr-ı Efkâr adlı aşk konulu mesnevisinde geçen şehirlerden biri de İstanbul'dur.39 1.582 beyitlik mesnevinin 861-921 beyitleri arasında İstanbul'dan söz edilir. Fikrî Çelebi, Edirne'den İstanbul'a gelen kahraman şehrin kendisi için cazip olan yerlerini ve özelliklerini anlatmaya başlar. Burada sıralananlar XVI. yüzyılın ikinci yarısında taşradan İstanbul'a gelenlerin turistik İstanbul'udur. İstanbul'un önce büyüklüğünü ve kutsallığını *"Şehr dime ulu vilâyetdür/Sâhib-i cezbe vü kerâmetdür"* beytiyle ifade eder. Osmanlı'nın taht yeri olduğunu ve ikinci bir benzerinin olmadığını belirterek övgüsüne devam eder. Tepelerinden ve daha önce bu tarz metinlerde hiç geçmemiş olan Adalar'dan kısa da olsa bahseder: *"Nite kim hâl-ı 'ârız-ı dilber/Rûy-ı deryâda görinür Adalar."* Şehrin camilerle dolu olması ve kubbelerinin çokluğu ve yükseklikleri, Yedikule, surlar, kuleler, buralarda nöbet tutanlar, Topkapı Sarayı, Atmeydanı ve meydandaki bahçeler ve burada gezinen güzellerden, aradığı güzeli bulmak için cami cami dolaştığından söz eder. Dolaştığı camilerden özel önem atfettiği Ayasofya'ya geniş bir yer ayırır, mimarisini övmesinin yanı sıra camiye döneminde yüklenen anlamları paylaşır. Mesela Kâbe'ye gidemeyen fakirin onu ziyaret etmesiyle Hac'a gitmiş kabul edildiğini belirtir (*"Ka'beye varıbilmeyen fukara/Varmış olur ana gelürse sana"*). Fikrî Çelebi'nin İstanbul'la ilgili anlattıkları arasında en özgün ve şimdilik başka bir yerde görülmeyen husus, Ayasofya'dan çıktıktan sonra Çarşı tarafına gittiğinde gördüğü çeşmenin

35 Bizans döneminde şehre dışardan gelenler tarafından benzer özelliklerin öne çıkarılması söz konusudur. Bkz. Cheikh, *Arapların Gözüyle Bizans*, s. 151-161.

36 Cheikh, *Arapların Gözüyle Bizans*, s. 278-280.

37 Çelebi, *Divan Şiirinde İstanbul*, s. 41; Akay, *Fatih'ten Günümüze Şairlerin Gözüyle İstanbul*, c. 2, s. 845.

38 Çelebi, *Divan Şi'rinde İstanbul*, s. 40-42.

39 Yazar ve eseri hakkında bkz. Ali Emre Özyıldırım, "Ebkâr-ı Efkâr: Fikrî Çelebi'nin Aşk Konulu Hasbihali", *Turkish Studies,* Tunca Kortantamer özel sayısı, 2007, c. 2, sy. 4, s. 685-703. Ali Emre Özyıldırım'a yayına hazırladığı *Ebkâr-ı Efkâr*'dan basılmadan önce okuma ve yararlanma imkanı verdiği için teşekkür ederim.

anlatımıdır.[40] İlk kez bir çeşme insanların bir araya geldiği, buluştuğu mekân olarak anlatılmaktadır. Fatih'ten bu yana İstanbul'da sayısız çeşme ve sebil bina edilmiş ve bu çeşmelerin daha ziyade su ihtiyacını karşılamalarına vurgu yapılmıştır. Fikrî'nin anlatımına göre, çeşmenin yeri güzeldir, Kevser gibidir, çeşmeleri selsebil gibidir ki bu da çok yüzlü bir çeşme olduğuna işaret eder. Lülelerinden dolu dolu lezzetli su akmakta, etrafı sadece yemyeşil değil güllerle dolu olup, çeşmenin hizasında birbirinden güzel olan çok güzel giyinmiş güzeller oturmaktadır. Aradığı güzel de bu güzellerin arasındadır.

...
Taşra çıkdum hemân ki câmi 'den
Çâr-sû yüzine irişdüm ben
...
Bir güzel çeşmesara irdi yolum
Hayli zîbâ kenâra irdi yolum

Kevserün 'aynıdur disem ma 'kûl
Selsebîlün görür gözi durur ol

Çeşmeler 'ayn-ı selsebî ü zülâl
Lûlelerden akardı mâl-â-mâl
...
Çeşmesârun hizâsına yer yer/Oturur hûr yüzli periler

Nevîzade Atayî'nin (ö. 1635/1636) 1627-1626 yıllarında kaleme aldığı *Hamse*'sinde yer alan *Sâkînâme*, *Nefhatü'l-ezhâr* ve *Heft Hân* mesnevlerinde İstanbul, özellikle de Boğaz'ın hisarlar bölgesi, anlatacağı şeyler için mekân olur. Kortantamer,[41] Atayî'nin Anadoluhisarlı olmasının bu bölgeleri seçmesinden özellikle de Anadoluhisarı ve çevresini mekân olarak seçmesinde etkili olduğunu düşünmektedir. Mevcut bilgiler ışığında bu mesnevilerle birlikte, Göksu, Alemdağ, Akbaba Türbesi, Yuşa Tepesi, Rumelihisarı ve çevresi, görünüşü ve eğlenceleriyle Boğaz anlatılara katılır. Her iki hisarı da ayrıntılı olarak anlatmasının yanı sıra her bir semtin tutkunları olduğunu belirterek, bu tutkunların ağzından bu semtlerden hangisinin daha üstün olduğu konusunda bir münazarayla iki semti karşılaştırır, onların birbirine göre üstün taraflarını sıralar ve sonunda ikisinin de eş düzeyde olduğunu vurgular.[42]

Atayî'nin *Hamse*'sindeki İstanbul anlatısının iki açıdan önem taşıdığını belirtmek gerekir. İlki, XVIII. yüzyıldan itibaren Osmanlı edebî metinlerinde çok sayıda örneğini göreceğimiz Boğaz ve çevresinin anlatımına öncülük etmesi,[43] diğeri *Hamse*'nin XVIII. yüzyılda minyatürlenmiş nüshalarının bu yüzyılda başkent olarak İstanbul'un görsel çizimine katkıda bulunmasıdır.[44]

Yukarıda sözü edilen eserler gibi kurmaca metin kapsamı içine girmemekle birlikte *Surnâme* başlığını taşıyan eserlerin tamamında neredeyse mekân İstanbul olduğu için bu eserlerden kısaca söz etmek yerinde olacaktır.[45] *Surnâme* başlığı altında toplanan padişah kızlarının evlilikleriyle oğullarının sünnet törenlerini manzum, mensur ya da manzum-mensur karışık yazılarak anlatan metinlerin ilk örnekleri, III. Murad'ın oğlu III. Mehmed'in 1582 tarihli sünnet töreni için Gelibolulu Âlî ve İntizamî'nin yazdıkları eserlerdir. Son *Surnâme* örneği ise Nafî'nin *Surnâme-i Selâtîn*'i olup 1858'de Sultan Abdülmecid'in kızları Cemile Sultan ile Mahmud Paşa'nın ve Münire Sultan ile Mısır Valisi Abbas Paşa'nın oğlu İlhami Paşa'nın evlenmeleri için yapılan düğünü anlatmaktadır.[46] Neredeyse tamamı İstanbul'da gerçekleşen törenleri anlatan müstakil on dokuz eser tespit edilmiş olup bu eserlerde düğünün gerçekleştirildiği mekânlar ile Osmanlı sarayının ve toplumunun hayat tarzı, belirli günlerdeki hayatı, zevk ve eğlence anlayışı, kıyafetleri, törenleri, musikisi, oyun ve eğlence şekilleri, ziyafetler için kullanılan araç-gereçleri ve dönemin gelenekleri anlatılmaktadır. Özellikle minyatürlü olan *Surnâme* metinleri İstanbul'u hem yazılı hem de görsel olarak resimlemektedir. Mesela III. Murad'ın oğlu III. Mehmed için yapılan ve elli beş gün elli beş gece süren sünnet töreninin Nakkaş Osman tarafından minyatürlenen *Surnâme* ile 1720'de III. Ahmed'in oğulları Süleyman, Mustafa, Mehmed ve Bayezid'in on beş gün süren sünnet töreni; Sultan II. Mustafa'nın kızı Ayşe Sultan ile Eğriboz

40 Çeşmenin nerede olduğu şimdilik tespit edilemedi.

41 *Hamse*'deki mekânların ayrıntılı bir değerlendirmesi için bkz. Tunca Kortantamer (haz.), *Nev'î-zâde Atâyî ve Hamse'si,* İzmir 1997, s. 351-360.

42 Kortantamer (haz.), *Nev'î-zâde Atâyî ve Hamse'si*, s. 351-352.

43 Edebî metinlerde Boğaz'ın betimlenmesiyle ilgili olarak bkz. İskender Pala, "Divan Şiirinde Boğaziçi", *İstanbul Armağanı: Boğaziçi Medeniyeti*, haz. Mustafa Armağan, İstanbul 1996, c. 2, s. 19-38.

44 *Hamse-i Atâyî*'nin XVIII. yüzyılda hazırlanmış minyatürlü nüshalarının ayrıntılı bir değerlendirmesi ve yorumu için bkz. Tülay Artan, "Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi", *Defter*, 1993, sy. 20, s. 91-115.

45 Ayrıca, düğün törenlerini anlatan suriyye kasideleri ve tarih manzumeleri olduğunu da hatırlatmak gerekir.

46 *Surnâme*lerin dökümü için bkz. Hatice Aynur, "Sûrnâme," *DİA*, XXXVII, 565-567; *Surnâme* metinlerinin neşirleri için bkz. Mehmet Arslan (haz.), *Türk Edebiyatında Manzum Surnameler : Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri*, VIII c., İstanbul 2009-2012.

muhafızı İbrahim Paşa ve Emetullah Sultan ile Sirke Osman Paşa'nın 1719'da yapılan düğün törenlerini anlatan Seyyid Vehbî'nin *Surnâme*'sinin ünlü Nakkaş Levnî tarafından yapılan minyatürlü nüshası.

Konusu İstanbul Olan Kitaplar ve Şiir Metinleri (Tarih Manzumeleri, Kasideler ve Gazeller)

Yukarıda ele alınan kitap hacmindeki metinlerin odak noktası İstanbul olmayıp bu eserlerde ele alınan konunun bir parçası olarak İstanbul'a dair tema, anlatı veya imgeleri içerirler. Aşağıda sözü edilecek kitapların merkezinde ise çeşitli açılardan İstanbul bulunmaktadır.[47] Öte yandan, çeşitli nazım biçimlerinde yazılmış konusu İstanbul olan şiirler, hacimleri küçük fakat içerdikleri bilgi bakımından temas edilmeyi hak eden metinler olmakla birlikte burada bunların hepsinden söz etmek mümkün olamayacaktır.

1. **Risâle-i Evsâf-ı İstanbul:** Latifî'nin (ö. 1582) ilk kez 1524'te kaleme aldığı, 1574'te yeni bir önsöz yazarak III. Murad'a sunduğu, bilinen adıyla *Evsâf-ı İstanbul*, konusuyla ve tarzıyla ilk ve tektir.[48] Bir mukaddime, altı fasıl ve bir hatimeden oluşan eser, manzum-mensur karışık yazılmış olup 1524 yılına kadar eğitimli bir Osmanlı'nın İstanbul'la ilgili bildiği bütün kitabi ve sözlü bilgileri aktardığı gibi, dönemin şehir tasviri algısı ile çağdaşlarının ve kendisinin deneyimlediği İstanbul'u imparatorluğun başkenti olarak sunmuştur. Latifî'nin anlattığı konuların ve dikkat çektiği noktaların neredeyse tamamı yukarıda tanıtılmaya çalışılan metinlerin, temaların, anlatıların ve algıların bir toplamı olduğunu belirtmek yerinde olur. Sadece altıncı bölümde detaylı bir şekilde anlattığı Tahtakale ve Tophane diğer metinlerde yoktur. Bu da bize bu bölgelerin göreceli geç bir zamanda Osmanlı okuryazarlarının yaşam alanı hâline geldiğine işaret eder.
2. **Seyahatnâme'nin Birinci Cildi:** *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*'nin birinci cildini İstanbul'a ayırmıştır. Tahmin edileceği üzere, bu ciltte anlattıkları İstanbul'la ilgili hemen hemen her konuyu kapsamaktadır. Böylesine zengin içeriği farklı açılardan ele alan çok sayıda kitap ve makale çalışması yapılmış ve yapılmaya devam etmektedir.[49] Bu çalışmalar arasında Evliya'nın renkli üslubunu örneklerle yansıtan John Freely'nin *Evliyâ Çelebi'nin İstanbul'u* adlı kitabında yer alan "Evliyâ'nın Rüyası", "Tılsımlar", "Kostantinopolis'in Fethi", "Topkapı Sarayı", "Sultan Türbeleri", "Esnaf Loncaları", "Evliyalar ve Mezarlıklar", "Varoşlar" bölüm başlıkları Evliya'nın anlattıklarına dair az da olsa bir ipucu verebilmektedir.[50]
3. **Şehrengizler:** Çok bilinen tanımıyla şehrengizler, bir şehrin güzelliklerini ve güzellerini manzum olarak anlatan metinler olup son çalışmalarla Osmanlı edebiyatında yazılmış bu türden eserlerin sayısı 79'a ulaşmıştır.[51] Bu şehrengiz metinlerinin 14'ü İstanbul'la ilgili olup, Kâtib, Nüvisî (ö. 1563), Ahmed Cemalî'nin (ö. 1583), Taşlıcalı Yahya (ö. 1582), Fakirî (ö. 16. yüzyıl), Fikrî Çelebi[52], Kıyasî (ö. 16. yüzyıl), Safî (ö. 16. yüzyıl), Sufî, Veysî Üveys (ö. 1628), Tabî İsmail'in (ö. 1636?) şehrengizleri ile yazarı belli olmayan 1 şehrengiz Şehrengîz-i İstanbul başlığını taşımaktadır. Azizî'nin (ö. 1585) eserinin *Şehrengîz-i İstanbul der Hûbân-ı Zenân* ve *Nigârnâme-i Zevk-âmîz der Üslûb-i Şehrengîz* olmak üzere iki başlık taşıması, Safî'nin Farsça yazması, ve

47 Emin Nedret İşli, *İstanbul'un 100 Kitabı,* (İstanbul 2012) adlı çalışma, İstanbul hakkında hemen hemen her konuda Osmanlı ve Erken Cumhuriyet döneminde yazılıp yayınlanmış 100 kitabı tanıtması bakımından önemlidir.

48 Latifî'nin bu çok önemli eserini bütün açılardan ele alan bir çalışma yoktur. Popüler ve sorunlu bir neşir olarak bkz. Latîfî Abdüllatif Çelebi , *Evsâf-ı İstanbul*, haz. Nermin Suner [Pekin], İstanbul 1977.

49 Evliya Çelebi ve *Seyahatnâme* üzerine yapılan çalışmaların bibliyografyası için bkz. Robert Dankoff, Semih Tezcan, "Evliya Çelebi Kaynakçası", *Doğumunun 400. Yılında Evliyâ Çelebi*, ed. Nuran Tezcan ve Semih Tezcan, Ankara 2011. CD. Bu bibliyografyanın yer aldığı kitap aynı zamanda Evliya Çelebi ve *Seyahatnâme*'si üzerine en kapsamlı güncel yayınlardan biri olarak dikkat çeker.

50 çev. Müfit Günay, İstanbul 2013.

51 Türk edebiyatında şehrengiz ve benzeri metinler üzerine güncel, eleştirel ve ayrıntılı bir çalışma olarak bkz. Barış Karacasu, "Türk Edebiyatında Şehr-engîzler", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi,* 2007, c. 5, s. 10, s. 259-313. Ayrıca, şehrengiz metinleri üzerine dikkate değer ilk çalışmalar olarak şunları da belirtmek gerekir. Bkz. Mustafa İzzet, "Türk Edebiyatında Şehrengizler", mezuniyet tezi, İstanbul Üniversitesi, 1935-36; Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatında Şehrengizler ve Şehrengizlerde İstanbul,* İstanbul 1958. Bu çalışmaların sonuncusu olan Karacasu'nun makalesinde 68'i şehrengiz ve 10'u bu türe akraba olan toplam 78 metinden söz edilmektedir. Karacasu'nun makalesinden sonra yayınlanan Lebibî'nin Eyüp şehrengizi ile (Hanife Koncu (haz.), "Bir Eyüp Şehrengîzi: Şehrengîz-i Lebîbî Cüvânân-ı Ebî Eyyûb-ı Ensârî", *Ahmet Atillâ Şentürk Armağanı*, ed. Ahmet Kartal ve Mehmet Mahir Tulum, İstanbul 2013, s. 457-473) sayı 79'a ulaşır.

52 Fikrî Çelebi'nin İstanbul şehrengizi olduğunu Kınalızade Hasan Çelebi tezkiresine dayanarak Levend de söylemektedir (*Türk Edebiyatında Şehrengizler*, s. 38). Fikrî Çelebi üzerine Dipnot 39'da belirtilen çalışmayı sürdüren Ali Emre Özyıldırım ise Fikrî Çelebi'nin müstakil bir şehrengiz metninden ziyade mesnevilerinde şehrengiz üslubunda bölümler yazdığını varsaymaktadır.



6- Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*'nin 1. cildinin fihristi (SYEK, Hacıbeşir Ağa, nr. 448)

Lebibî'nin eseri ise hem başlığı *(Şehrengîz-i Lebîbî Cüvânân-ı Ebû Eyyûb-ı Ensârî)*, hem de İstanbul'un sadece bir semtine odaklanmasıyla farklılık gösterir. İstanbul şehrengizleri İstanbul'un havasına, suyuna, doğal güzelliğine, yazıldığı dönemin popüler mimari yapılarına ve semtlerine övgü düzmekle beraber daha çok yazıldığı dönemdeki İstanbul'un güzellerine övgü niteliği taşımakta olup kullanılan söz dağarcığı, üslup ve benzetmeler dönemin diğer metinleriyle ortaklık taşımaktadır. Mesela, İstanbul'la ilgili tespit edilen ilk şehrengizlerden Kâtib'in 919'da (1513) yazdığı şehrengizden aşağıdaki alıntı bunu göstermektedir:[53]

Anı feth eylemiş Sultân Mehemmed
İçi toptoludur envâr-ı Ahmed

Bir ulu câmi'i var Ayasofya
Rivâyet ba'zı eyler Âsafiyye

Anun misli beyân hergiz sepilmez
Ana benzer dahi âlemde olmaz

Bir ulu câmi'i itmiş şeh içinde
Ki Mânî yazamaz hîç şehr içinde

4. **Risâle-i Garîbe:** Bilim dünyasına ilk kez Hayati Develi tarafından 1997'de tanıtılan anonim *Risâle-i Garîbe*'nin yazıldığı tarih kesin olarak tespit edilememekle birlikte XVIII. yüzyılda kaleme alındığı anlaşılmaktadır.[54] Bu metin, XVIII. yüzyıl İstanbul merkezli Osmanlı dünyasına farklı açılardan bakılmasını sağlayan bilgiler içermesi bakımından çok önemlidir. Şimdilik benzerine rastlanmayan bu metin, XVIII. yüzyıl İstanbul'unda özellikle yönetici sınıf mensubu olmayanların şehirle kurdukları ilişkiyi anlatması ve şehrin

53 Levend, *Türk Edebiyatında Şehrengizler*, s. 94.

54 "İstanbula Dair Risale-i Garibe", *İstanbul Araştırmaları,* 1997, sy. 1, s. 95-190. Kitap olarak baskısı için bkz. Hayati Develi (haz.), *XVIII. Yüzyıl İstanbul Hayatına Dair Risale-i Garibe,* İstanbul 1998.

muhtelif bölgelerinin daha önce yazılmamış özelliklerine yaptığı vurguyla dikkat çeker. Metin, övülenlerin değil yerilenlerin İstanbul'unu anlatıp ahlaki bir gözle İstanbulluların hayat karşısındaki tutumlarının bir eleştirisini içerir:

> ... ve Hazret-i Eyyûb'de kurbân yağmâsında birbirini paralayan Eyyûb kuzgunları; Eyyûb Ensârî çingânesinden makâmât ögrenen hânendeler; Balad'ın cuhûdundan devâ umanlar; Fener Kapusı'nda batrikaya yasakçı olanlar; ... Bâğce Kapusı'nda zenpârelik ucundan kayığını yıldızladan sefîhler; Ahor Kapusı'nda kayığına binüp Sinân Paşa Köşki'ni geçmeden duhaâ içenler; Çatladı Kapu'da davarın tırnağını söken katırcılar; "Nevbet benümdür!" deyü çekişen arka hamalları; Kum Kapu'da ihtisâb ağası korkusundan yakalu dolama geyen Manavlar; ... ve makbere dolaşup cum'a ertesi gün toğmadan Edirne Kapusı'ndan taşra Kemâlpaşazâde makberesine varup hâcet dileyenler; ve düğün etmeğe kalkup ibtidâ okuyuculığa 'Avrat Bâzârı'n, Çukur Hammâm'ın ve Hazret Eyyûb'un çınarın dört kere dolanup: "Düğüne okuram seyre ne kadar âdem gelür gider benüm de düğünüme ol kadar âdem gelsün!" diyen şeytân masharası, sokak sipürgesi, zıbukçılarun okuyucusu; ...[55]

5. **İstanbulnâme:** Ruhî tarafından 1132'de (1720) kaleme alınan 350 beyitlik *İstanbulnâme* adlı eser son zamanlarda gün ışığına çıkmıştır.[56] Şair Ruhî'nin kimliği tespit edilememekle birlikte yazdıklarından, bugün Bulgaristan sınırları içinde kalan Burgaz yakınlarında doğup büyüdüğü İstanbul'u görmek arzusu duyup Burgaz'dan gemiye binerek yola çıktığı anlaşılmaktadır. Gemiyle Boğaz'dan İstanbul'a giriş yapan Ruhî, Rumeli ve Anadolu fenerlerinden başlayarak o tarihlerde yerleşim yeri olarak gelişmeye başlamış olan Boğaz semtlerinin adını o dönemde yaygın olan özellikleriyle beraber sıralayarak anlatır. Ardından şehirdeki dikkat çeken camilerden ve 1720'de gerçekleşen düğün töreni için yapılan şenliklerden söz eder. Ruhî'nin eseri, aşağıda sözü edilecek olan *Sevâhilnâme*'lerden önce yazılmış olması, Galata yerine belki de ilk kez Boğaz'ın Karadeniz girişinden başlayarak İstanbul'u tanıtması ve 1720'lerde taşradan gelen eğitimli bir Osmanlı'nın gözünden İstanbul'un bugünkü tabirle turistik yerlerini vermesi bakımından önem taşımaktadır. Ayrıca, metinde kullanılan temalar, kelime dağarcığı ve imgeler benzeri metinlerle ortak özelliğini ve taşradan gelenlerin İstanbul hayranlığını yansıtmasıyla dikkat çeker:

   Çokdan itmişdi derûnumda duhûl
   Heves-i ârzû-yı İstanbul
   ...
   Hasse ol reşk-i bilâd-ı maksûm
   Ki dinür şöhreti hâl-i ruh-i Rûm

   Öyle bir şehr-i dil-ârâ vü latîf
   İtmemiş dehri nazîrî teşrîf
   ...
   Yâ Umûryiri'ne hîç var mı sözün
   Sür Anatolı turâbına yüzün

   Bâğçe-i Şâhcihân var anda
   Hâsılı haylice şân var anda

6. **Sevâhilnâme/Sâhilnâme:** İlk kez Mustafa Fennî Efendi'nin (ö. 1745) yazdığı, kendisinden sonra Sâhilnâme/Sevâhilnâme olarak adlandırılan mesnevi nazım biçiminde yazılan bu metinde[57] yazıldığı dönemde Galata'dan başlayarak Boğaziçi'nin iki yakasında deniz yoluyla ulaşılabilen semtleri anlatılır.[58] Bu metne nazire olarak İzzet Efendi (ö. 1797-1798) ile henüz nüshasına ulaşılamayan Derviş Hilmî Dede'nin yazdığı *Sâhilnâme*'leri vardır.[59]

55 Develi, "İstanbula Dair Risale-i Garibe", s. 103-104, 117-118.

56 Orhan Aydoğdu (haz.), "İstanbul Hakkında Bilinmeyen Bir Mesnevi: İstanbulnâme", *Turkish Studies,* Prof. Dr. Halûk İpekten Anısına, 2009, c. 4, sy. 7, s. 158-186. Yapılan neşirde çok sayıda okuma ve anlama hatası olup metnin yeniden okunmaya ve değerlendirmeye ihtiyacı vardır.

57 Fennî Efendi'nin *Sâhilnâme/Sevâhilnâme*'si üzerine ilk çalışmayı Feyziye Abdullah Tansel yapmıştır: "Divan Şairlerinden Fennî'nin Boğaziçi Kıyılarını Canlandıran Mesnevisi: Sâhilnâme," *TTK Belleten,* 1976, c. 40, sy. 157, s. 330-346. Arap harfli olarak ilk baskısı için bkz. Fennî, *Sevâhilnâme-i Merhûm Fennî,* İstanbul 1327.

58 Metinde adı geçen semtler sırasıyla şöyledir: Galata, Mumhane, Tophane, Salıpazarı, Fındıklı, Kabataş, Dolmabahçe, Beşiktaş, Ortaköy, Kuruçeşme, Arnavutkaryesi, Arnavutköyü Akıntısı, Hasankalfa, Bebek, Kayalar, Hisar, Şeytan Akıntısı, Baltalimanı, Mirgun, İstinye, Yeniköy, Tarabya, Büyükdere, Kefelikaryesi, Sarıyar, Rumelihisarı, Karataş, Fener, Soğuksu, Kavak, Umuryeri, Değirmenlik, Hünkâr, Yalıköy, Beykoz, Sultaniye, İncirli, Paşabahçe, Çubuklu, Kanlıca, Körfez, Hisar, Göksu, Küçüksu, Kandilli, Vaniköy, Kulelibahçe, Çengel, Beylerbeyi, İstavroz, Kuzguncuk, Öküzlimanı, Üsküdar, Şemsipaşa, Şerefabad, Ayazma, Salacak, Kızkulesi, Kavakbahçesi, Haydarpaşa, Kadıköy, Fenerbahçe, Adalar.

59 *Sâhilnâme/Sevâhilnâme*'lerin ayrıntılı olarak değerlendirmesi için şu makaleye bakılabilir: Nihat Öztoprak, "Fenni ve İzzet Efendi'nin Sahilnameleri ve Bu Sahilnamelerde Üsküdar," *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi,* 2004, sy. 11, s. 87-111.



7- Topkapı Sarayı, Ayasofya ve Sultanahmet Camii

Fennî Efendi, 63 beyitlik eserinde aşağıda örnek olarak verilen beyitlerde görüleceği üzere anlattığı semtin ortak bellekteki coğrafi ya da toplumsal hayattaki özelliğine vurgu yapar. Kimi zaman da semt adıyla ilgili kelime oyunu yapar. İzzet Efendi'nin *Sâhilnâme*'si de Fennî Efendi'nin eserine bir nazire olarak onun anlatımını takip eder.[60]

Firkatünle şu kadar giryeler itdüm cânâ
Bir Küçüksu görinür eşküme deryâ

Bağrımun yağın eritdi beli her etvârı
Hele Kandilli'de bir câm ile yıkdum yâri
(beyit 44-45)

Gıbta ol şahsa olur irdiği dem nev-rûza
O sanemle gide zevk itmeğe İstavroz'a

Sanki Beylerbeyi'dir bendeleri pâdişehin
Mîr-i mîrân gibidir her birinin re'yi savâb
(beyit 50-51)

60 Kaside nazım biçiminde yazılması ve 65 beyit olmasıyla Fennî Efendi'nin metninden biçimsel olarak ayrılır. Bu metni ilk kez M. Cavid Baysun tarafından yayınlanmıştır. Bkz. *Boğaziçi İskelelerine Dair Bir Kaside: İzzet Efendi'nin Sahilnamesi,* İstanbul 1950.

7. **Tarih Manzumeleri ve Kasideler:**[61] Osmanlı İstanbul'unun başta mimari olarak gelişimini, dönüşümünü, gündelik hayatını, insanlarını, her türden toplumsal ve siyasal gelişmelerini düzenli olarak kaydedip günümüze taşıyan yegâne metin grubunun tevarihler[62] olduğunu söylemek çok da iddialı olmasa gerek. Zira, İstanbul ve İstanbulluların en çok temsil edildikleri ve adlarının geçtiği yerler, manzum olarak yazılan bu metinlerdir. Sayıları binleri geçen bu metinlerin hangi bağlamda ele alınacağı noktasında

61 Sadece tevarihler ve kasideler değil bütün nazım biçimlerinde ve türlerinde İstanbul çeşitli açılardan yer almaktadır. Fakat bu iki türe ait metinler daha çok olduğu için bu yazıda onlar öne çıkarılmıştır.

62 Hafız Hüseyin Ayvansarayî'nin (ö. 1787), 1179 (1765-1766) tarihinde tamamladığı *Mecmûa-i Tevârîh* adlı eseri, İstanbul'da yapılmış dinî ve sivil mimari yapıların kitabelerini toplayan çok önemli bir eserdir. İçerdiği bilgiler bakımından bu eseri, İstanbul kitabı olarak nitelemek mümkündür. Aynı şekilde, Ayvansarayî'nin yazımını 1195 (1780-1781) tarihinde tamamladığı *Hadîkatü'l-cevâmi'* adlı eseri de İstanbul hakkında bir kitaptır. 1769 yılına kadar İstanbul'da mevcut suriçi ve dışı, Galata, Eyüp, Üsküdar ve Boğaziçi'nin her iki yakası ile Kadıköy içlerine kadar olan cami ve mescitler hakkında çok detaylı bilgiler içermektedir. Ayvansarayî ve eserleri için bkz. Günay Kut, Turgut Kut, "Ayvansarayî Hafız Hüseyin b. İsmail ve Eserleri", *Yazmalar Arasında: Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul 2005, c. 1, s. 285-313.

araştırmacıların yaşadığı kararsızlık, bu metinlerin uzun yıllar boyunca hak ettiği ilgiyi görmelerine engel olmuştur. Aynı şekilde kasideler de İstanbul'u çok farklı açılardan yansıtmaktadırlar. Son yıllarda bu metinleri odak noktası alan çalışmalar sayesinde edebî metinler üzerinden İstanbul'un farklı yönleri ortaya konulmaktadır.[63]

XVIII. yüzyıl İstanbul'u hakkında yazılmış sayısız şiir metni arasında yaşamı ve yazdıklarıyla İstanbul'la özdeşleşen Nedim'in (ö. 1730) yazdıkları özel bir önem taşımaktadır. Nedim'in Dîvan'ı baştan başa neredeyse bir İstanbul anlatısıdır. Nedim'in ilk dört beyti

Bu şehr-i Sıtanbûl ki bî-misl ü behâdur
Bir sengine yek-pâre Acem mülki fedâdur

Bir gevher-i yek-pâre iki bahr arasında
Hûrşîd-ı cihân-tâb ile tartılsa sezâdur

Bir kân-ı ni'amdur ki anun gevheri ikbâl
Bir bâğ-ı İremdür ki güli 'izz ü 'ulâdur

Altında mı üstünde midür cennet-ı a'lâ
El-hak bu ne hâlet bu ne hoş âb u hevâdur

şeklindeki ünlü İstanbul kasidesi, Cem Sadisî'nin kasidesinden itibaren yazılmış kasidelerin en güzeli olarak kabul edilmektedir. Bu kasidede, ilk Türkçe şiirlerden itibaren belleklerde yerleşmiş olan İstanbul imgesinin hemen hepsi yeni bir söyleyişle ifade edilmesi, bu şiiri İstanbul şiirleri arasında kanonik bir mertebeye ulaştırmıştır. Nedim'in şiirlerindeki İstanbul teması hakkında ayrıntılı ilk makaleleri yazan Tunca Kortantamer:

> Nedim'in şiirlerinin temel mekânı ve çevresi İstanbul ve onun çeşitli semtleridir. Nedim, özellikle Sadâbâd'ı defalarca anlatmış ve çeşitli olayların, tiplerin canlandırıldığı bir mekân olarak kullanmıştır. Bunun yanında onun şiirlerinde İstanbul'un mahalle, sokak, meydan, saray, yalı, kasr, ev, kışla, tersane, hamam, meyhane, han, çarşı, bedesten, medrese, cami, tekke, çeşme, sebil, maksem, bahçe, mesire yeri ve içki meclislerinin mekân ve çevreyi oluşturan veya tamamlayan unsurlar olarak kullanıldığı görülür.[64]

diyerek Nedim'in şiirlerinin içerik olarak çerçevesini çizer. Aslında, Nedim dönemi şairleri, hatta XVIII. yüzyıl ve sonrası şairlerinin şiirlerinde[65] İstanbul merkezî bir önem taşımaktadır ancak onlara nazaran Nedim'in şiirlerini öne çıkaran, onun ifade gücü ve kullandığı İstanbul Türkçesidir.

XVIII. yüzyıl şairlerinin divanlarındaki kaside, gazel, murabba, şarkı ve tarih manzumelerinde İstanbul'un geçmiş yüzyıllarda olmadığı kadar yoğunlukta ve çeşitli açılardan yer alması dönemin toplumsal değişimiyle yakından ilişkilidir.[66]

63 Örneğin, Hatice Aynur ve Hakan Karateke tarafından hazırlanan *III. Ahmed Devri İstanbul Çeşmeleri* (İstanbul 1995) adlı kitap, tarih manzumelerinden yola çıkarak III. Ahmed döneminde (1703-1730) İstanbul'da yapılan çeşme ve sebillerin dökümünün yanı sıra dönemin İstanbul'unun su kültürü ve mimarisini ortaya koymuş; Özge Öztekin, *XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Toplumsal Hayatın İzleri: Divanlardan Yansıyan Görüntüler* (Ankara 2006) adlı kitapta XVIII. yüzyıl şairlerinin Dîvân'larından yola çıkarak başta İstanbul olmak üzere şehir yaşamıyla ilgili hemen hemen bütün unsurların dökümü ve değerlendirilmesini yapmış; Shirine Hamadeh, *Şehr-i Sefa: 18. Yüzyılda İstanbul/The City's Pleasures: Istanbul in the Eighteenth Century* (çev. İlknur Güzel, İstanbul 2010) adlı kitapta ise başta tarih manzumeleri olmak bu yüzyılda yazılmış şiirleri tarihsel bağlamına oturtmuştur. Bu kitap, "şehrin değişen mimari yapısına ve onun getirdiği açılımlara odaklanıyor. Haşmetli saraylar, çeşmeler, sebiller, hasbahçeler, surlar ve kapılara bakıyor." şeklinde dış kapağında yazdığı gibi XVIII. yüzyıl İstanbul'unu Osmanlı metinlerinde okumaktadır.

64 Tunca Kortantamer, "Nedim'in Şiirlerinde İstanbul Hayatından Sahneler", *TDEAD*, 1985, sy. 4, s. 22; ayrıca bkz. Tunca Kortantamer, "Nedim'in Manzum Küçük Hikayeleri", *TDEAD*, 1989, sy. 5, s. 13-27.

65 Nedim dışında İstanbullu olan ve bunu yaşamı ve yazdıklarıyla gösteren ya da İstanbullu olmadığı hâlde aynı şekilde değerlendirmeyi hak edecek çok sayıda şair ve yazar vardır. Ancak yazının hacmi ve başka yazılarda onlardan söz edildiği için bu yazıda onlara yer ayrılamamakla birlikte Zatî (ö. 1546), Bâkî (ö. 1600), Helakî (ö. 1572), Âşık Çelebi (ö. 1572), Nefî (ö. 1635), Nâbî (ö. 1712), Bosnalı Sabit, (ö. 1712), Seyyid Vehbî (ö. 1736), Arpaeminîzade Samî (ö. 1733) Şeyh Galib (ö. 1799), Sünbülzade Vehbî (ö. 1809), Keçecizade İzzet'i (ö. 1829) isim olarak anmak yerinde olacaktır.

66 İstanbul'un XVIII. yüzyıldaki değişim ve dönüşümü için bkz. Artan, "Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi".; Hamadeh, *Şehr-i Sefa*.

XIX. YÜZYILDAN XXI. YÜZYILA TÜRK EDEBİYATINDA İSTANBUL

M. FATİH ANDI*

İstanbul hem Türk tarihinin hem de bu tarihin bir parçası olduğu büyük İslam tarihi ve medeniyetinin devirler içerisinde kurduğu ve bugüne taşıdığı en eski, büyük ve ihtişamlı şehirlerin başında gelir. Fetihten itibaren nesilden nesile, devirden devire zemini olduğu, yaptığı, yansıttığı ve yüklenip taşıdığı hayat biçimi, bu hayatı inşa eden hassasiyet ve inancın şekillendirdiği kalıplar, değerler, kabuller, tecrübeler ve birikimlerle temsil gücü yüksek, büyük ve zengin bir "medeniyet mümessili" kimliği kazanmış olan bu şehir, bu özelliği ile nesiller boyu, yetiştirdiği münevverlerin, sanat, edebiyat ve düşünce erbabının eserlerine de konu olmuştur.

Bu konu oluş, şehrin zaman içerisinde kazandığı tarihî çehrenin, devirden devire kazandığı medeniyet ve hayat izlerinin ve tezahürlerinin çoğalışı ile orantılı bir şekilde artarak bugüne kadar gelir. Nitekim günümüz Türk edebiyatında İstanbul çok boyutlu, çok zengin ve çok rağbet gören tematik bir damardır.

Lâkin bu tablo, münhasıran bugüne mahsus bir tablo değildir. Nitelikleri, ton ve oranları değişse bile, edebiyata akseden İstanbul tablosunun renkleri 1453'ten ve hatta *Dede Korkut Hikâyeleri, Battal Gazi Destanı* ve *Saltuknâme* gibi eserlerdeki temaslarla fetihten çok daha öncelerden itibaren kendisini göstererek, fetih sonrasında Klasik Türk Edebiyatı'nın asırdan asra tonu daha da belirginleşen hâkim renklerinden birisi olmuştur. Ancak bugünün birikimi ve zevk kabulleri ile dönüp baktığımızda Divan veya Halk şairinin kalemindeki İstanbul, modern dönem Türk edebiyatçısının İstanbul algısına nazaran farklılıklar arz eder ki, bu da tabii kabul edilmelidir. Her sanatkâr, çağının çocuğudur. Her şehir de kendi çağına kadarki görünümleri ile şahsiyetini yansıtır.

Divan şairi için İstanbul, bir yandan hilâfetin merkezi, bir yandan Devlet-i Aliyye'nin payitahtı, bir yandan da maddi bağlamda güzellikler, zenginlikler, haşmetli ve şatafatlı hayatlar ile müzeyyen bir şehirdi. Şairler kendi hayat maceralarını, alaka ve aşklarını bile bu şehrin imkânları ile yaşar, bu hayatın içinde teneffüs ederlerdi. Bu yüzden de onların eserlerinde İstanbul çoğu kez "meyvenin içindeki özsu" gibi nüfuz etmiş, tabii ve kendiliğinden görünürdü. Nitekim Nef'î

"Mahşer olmuş sahn-ı Kâğıthâne bundadur
Cennete dönmüş güzellerle temâşâ bundadur."
derken, Nedim
"Hep halkınun etvârı pesendîde vü makbûl
Derler ki biraz dilberi bî-mihr ü vefâdur."
derken, Enderunlu Vâsıf
"Mevsim-i güldür, gülistân vaktidir
Lâlezâr'a gel Çırağân vaktidir,
Bu nevâ-yı andelîbân vaktidir,
Lâlezâr'a gel Çırağân vaktidir."

derken İstanbul'dan ve İstanbul'da yaşanan hayatın tezahürlerinden başka bir şeyi anlatmıyorlardı.

Böyle "bilvesîle" İstanbul'dan bahseden metinlerinin yanısıra, Divan edebiyatçılarının elbette bizzat İstanbul'u vasfeden, İstanbul için yazılmış eserleri de mevcuttur. Ancak bunların büyük çoğunluğu şehirle ilgisini, onun hakkında bilgi vermek, onu yorumlamak, emsali şehirler ile mukayese etmek bağlamında kurmak yerine, övgü yahut tasvir esası üzerinden yürütürler. Bu "deskriptif" tutum, bazan bir şahsın veya yeni inşa edilmiş bir mimari eserin övgüsü, bazan bir mekânın veyahut kişinin tasviri şeklinde kelimelere dökülür. Bu yüzden de, Divan edebiyatının şehrengizlerinden kasidelerine, mesnevîlerinden gazellerine, hatta hikâyelerinden şarkılarına kadar, ya günlük hayat sahnelerinin, mesela yaşanan bir aşkın çiçeklendiği geniş yahut dar sınırlı bir

* Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

mekân olarak İstanbul vardır, ya mabedler, medreseler, saraylar, yalılar, konaklar, köşkler, çeşmeler vb. mimari eserlerin ve onları inşa ettirenlerin methi dolayısıyla İstanbul vardır, ya da gezilip görülen, içindeki "güzeller"ine ve güzelliklerine övgüler düzülen bir İstanbul vardır... Bu görünüm, özellikle de Enderunlu Fazıl, Yenişehirli Avni, Keçecizade İzzet Molla, Enderunlu Vasıf gibi temsilcilerinin kalemiyle, XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, XIX. yüzyıl şiirinde günlük hayat sahneleri, zevk ve eğlence ortam ve görünümleri ekseninde bir yoğunluk kazanır. Önceki yüzyıldan Nedîm'in rüzgârıyla hız kesbeden bu İstanbul algısı *şehrengîz*ler*, sevâhilnâme*ler*, hûbânnâme*ler*, zenânnâme*ler ile bilhassa şiirde büyük bir zenginliğe ulaşır.

Fakat aşağı yukarı XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bir yandan da, Türk edebiyatçısının Batı edebiyatlarıyla ilgi ve ilişkisinin başlaması, mekâna farklı dikkat ve hassasiyetlerle yaklaşan Batılı edebiyat metinleriyle muarefe, özellikle roman gibi mekân zemininde yürüyen yeni edebî türlerin Batı edebiyatlarından alınıp benzerlerinin Türk edebiyatında da yazılma denemeleri, edebiyatta "gerçekçilik" vurgu ve çabasının güdülmesi gibi sebep ve gelişmeler neticesinde İstanbul'a daha farklı bir niyet ve bakış açısı ile yaklaşma gayretlerinin mahsulü olan edebî metinler de kendisini göstermeye başlar. Bu tematik yoğunlaşma ve eğilimde dönemin Osmanlı aydın ve edebiyatçısının yurtdışına çıkma imkânını eskiye oranla daha fazla elde etmesinin, özellikle de Avrupa şehirlerini görerek, oralarda bulunarak, o şehirlerle İstanbul'u kıyaslama sonucunda "şehir" olgusuna ve kimliğine dair fikirler beslemeye başlamasının rolünü de düşünmek gerekir. XVIII. yüzyıldan XIX. yüzyılın ortalarına kadar sarkan süreçte Avrupa payitahtlarında görev yapmış sefirlerin ve bazan sefaret memurlarının kaleme aldıkları ve Yirmisekiz Çelebi Mehmed'in *Fransa Seyahatnâmesi*'nden Mustafa Sami Efendi'nin *Avrupa Risâlesi*'ne uzanan çizgide sefaretname ve seyahatnameler, Namık Kemal'in "Londra", Sadullah Paşa'nın "Şarlotenburg Sarayı" gibi makaleleri, Ahmed Midhat Efendi'nin *Avrupa'da Bir Cevelân* ve Ahmed İhsan'ın *Avrupa'da Ne Gördüm* isimli seyahat kitapları vb. metinler, Türk insanının kafasında İstanbul ve diğerleri mukayesesini doğurmuş, bu mukayesenin bir uzantısı olarak da İstanbul, devrin yazarının kalemine, okurunun rağbetine daha çok uğrar olmuştur.

Bu rağbette elbette gelişen matbuat teknolojisi ve sektörünün İstanbul'da daha fazla neşvünema bulmasının, buna paralel olarak da İstanbul'un eskiden beri olduğundan daha baskın ve belirgin bir biçimde ülkenin kültür ve edebiyat hayatına yön veren bir şehir hâline gelmesinin, bu şehirde yapılanan kültür, sanat ve edebiyat ortamlarının Anadolu veya Rumeli'ndeki edebiyat heveslisi, istidatlı gençleri, ilim ve sanat erbabını İstanbul'a çekmesinin, İstanbul'daki bu sanat ve edebiyat çevrelerinin zaman zaman farklı nesil ve zevk oluşumları, hayat ve düşünce tercihleri etrafında topluluklar, mahfiller, modalar teşkil etmelerinin, bu teşekkülün zemin ve makesinin ise tabii olarak İstanbul olmasının da payı büyüktür.

Yukarıda Osmanlı edebiyatçısının Batı edebiyatıyla muarefesi ve bununla bağlantılı olarak roman gibi mekân zemininde yürüyen yeni edebî türleri tanımasının İstanbul'un edebiyatımızda daha fazla akis bulmaya başlamasını doğurduğunu söyledik. Buna modern kısa hikâye ve tiyatro gibi olay eksenli iki türü daha ekleyebiliriz. Bu türlerin mekâna muhtaciyetleri ve vurguları, İstanbul'un bir mekân olarak kaçınılmaz bir biçimde edebî eserlerde işlenmesini arttırmıştır. Bu işleyişte ise, Beyoğlu, Galata, Şişli, Çamlıca, Boğaziçi, Adalar gibi semtler, çeşitli mesireler ve sayfiyeler, bu Batılı edebî türlerin istediği ve beslendiği hayatların Osmanlı'daki zembereğini daha kolay kuracak mekânlar olarak biraz daha öne çıkar.

Bunun yanısıra, pek çok açıdan doğrudan edebiyatı da etkilemiş, hatta değiştirmeye başlamış bir yayın organı olan gazeteyi ve hemen onun yanında mecmuayı da unutmamak gerekir. XIX. asrın bilhassa ikinci yarısında ve sonrasında gazete, şehir hayatına dair verdiği haberlerle, yazı ve görsel materyallerle İstanbul'a yönelik dikkatleri daha da uyandırmış, ilgileri arttırmış, böylelikle İstanbul'un edebiyata artan bir yekunla taşınmasına fırsat ve kolaylık sağlamıştır. Zira unutmayalım ki, Osmanlı'nın ilk gazeteleri ve dergileri, büyük oranda İstanbul'da yayımlanmaktaydı. Memleket içerisinde vukubulan olayların aktarıldığı "Havâdis-i Dahiliyye" sütunları, Ahmed İhsan (Tokgöz)'ın *Servet-i Fünûn*'da yazdığı "İstanbul Postası", Ahmed Rasim'in çoğunu *Mâlûmât*'ta yayımladığı "Şehir Mektupları" türünden köşeler, serlevhasında bir iftihar nişanı gibi "musavver" sıfatı ile neşrolunan gazete ve dergilerdeki İstanbul'a ait görsel malzemeler, bu şehre ve şehirde yaşanan hayatın ayrıntılarına karşı devrin edebiyatçısını uyarıp bilgilendirirken okurun da beklenti ve ilgisini şekillendirmekte etkili olmuştur.

Cumhuriyet'e kadar Osmanlı edebiyatçısının kaleminde İstanbul bir yandan şehrin Aksaray, Fatih, Üsküdar, Eyüp, Yedikule gibi eski semtleri, mahalleleri, buralarda yaşanan hayatlar ve tarihî mimari eserler ile mevcut olurken bir yandan da Batı tesirinde değişen "yeni"

hayatın şekillenmeye başladığı Şişli, Nişantaşı, Yeşilköy gibi yeni semtler, Osmanlı modernleşmesinin etkisini en çok belli ettiği Boğaziçi semtleri ve buralardaki hayatlar etrafında görülüp gösterilmeye başlanır. Osmanlı toplum hayatının her alanında kendisini belli eden o iki buutlu görünüm, İstanbul odağında edebiyatta da bize bakacaktır. Bu buutların/boyutların tercihi, yazarın dünya görüşü ve hayat tarzı tercihini de İstanbul ölçeğinde yansıtacak bir mahiyete ulaşır gitgide. Bu tablonun çizgileri kendisini en çok da yüzyılın sonundaki Servet-i Fünun topluluğu edebiyatçılarında belli edecektir.

Osmanlı İstanbul'unun XX. yüzyıldaki edebî tablosunun ebadı ve rengi ise epey karışıktır. Bir yandan Tanzimat'tan itibaren varlığını günden güne daha da belli eden alafranga hayatın resmettiği yalancı parıltıların ve özentili hayranlık ve komplekslerin peşinde koşturan toplumsal kesimler ve onların İstanbul'u, diğer yandan savaşlar, bozgunlar ve özellikle de Balkanlar'daki büyük toprak kayıplarının doğurduğu muhacir akınının meydana getirdiği fakr u zaruret ve acziyetin var ettiği yoksul ve köhne İstanbul, öte yandan ise 13 Kasım 1918'de şehrin Avrupalı güçler tarafından işgali ile başlayan ve sefaletle sefahatin, yoksullukla şatafatın, hamiyetle ihanetin yan yana yaşandığı işgal yıllarının İstanbul'u...

XIX. yüzyıldan Cumhuriyet'e gelene kadar edebiyatımızda İstanbul'un oluşturduğu görünüm anahatlarıyla böyledir.

Yeni devletin 13 Ekim 1923'te Ankara'yı başkent ilan etmesi, İstanbul'un "payitaht"lık vasfını siler. Ancak siyasi anlamdaki bu sıfat eksilmesi, onun itibar, önem ve bununla bağlantılı olarak ilgi kaybetmesini doğurmayacak, tam tersine o günlerden bugüne İstanbul, siyasi ve ekonomik alanda olduğu kadar, kültürel ve edebî alanda da artan ve çeşitlenen bir kimlik ve bu kimliğin üzerinde topladığı rağbet ve dikkatin mazhar ve makesi olmayı sürdürecektir.

Bu dikkat ve rağbet çeşitlenmiş ve zenginleşmiştir, artmış ve teferruatlanmıştır. Çünkü şehir, geçen zaman içerisinde yeni anlamlar, yeni önemler, yeni görünüm ve özellikler kazanmıştır. Bu kazanımlarla birlikte ona bakan, onu anlamaya ve yorumlamaya çalışan insanın gözü de farklılaşmıştır. Üstelik bu göz, dünya görüşü ve zihniyet farklılığı dolayısıyla İstanbul'u başka başka açılardan, farklı farklı gözlüklerle de görmeye başlamış, bu ise İstanbul algısını çok katmanlı, çok anlamlı ve yorumlu bir niteliğe daha fazla dönüştürmüştür. Dünden bugüne Cumhuriyet dönemi aydın ve edebiyatçısının İstanbul'u değil, "İstanbullar"ı vardır artık ve Türk edebiyatında İstanbul'un bugün aldığı bu "multivalent" manzara en başta bu noktadan hareketle resmedilmeli ve anlaşılmalıdır.

Bu manzaranın ayrıntıları belli başlı şu noktalar etrafında toplanabilir:

- İstanbul, Cumhuriyet'le birlikte siyasal anlamda başkent olma sıfatını yitirse bile, başından beri kültürel başkent olma niteliğini hiçbir zaman kaybetmemiştir. Bugün de ülkenin kültür ve sanat başkenti İstanbul'dur. Bu yüzden edebiyatı da ağırlıklı olarak hem yapan hem de ona konu olan, onda en güzel yansımalarını bulan şehirdir o. Modern Türk edebiyatının hemen her edebî türde en önemli tema mecralarından birisi, İstanbul'dur.

- İstanbul, Osmanlı Devleti'nin başşehridir. Bu kimlik, Cumhuriyet döneminde onun kimi edebiyatçı ve aydınlarca daha çok benimsenmesine, kimilerince de dışlanmasına, kötülenmesine yol açmıştır. Cumhuriyet devri edebiyatında, bilhassa bu devrin ilk on yılları içerisinde, yeni kurulan rejimin heyecan, zihniyet ve yaptırım rüzgârlarının sert ve hırçın estiği zaman dilimlerinde, Osmanlılık ve Osmanlı olmanın getirdiği değerler ve yaşayışlar skalası etrafında İstanbul da bir temsilci olarak edebiyatçıların kaleminde farklı anlam ve önemler kazanmıştır.

Bir kesim, Tevfik Fikret'in "Sis" şiirinden devraldığı bakış açısı ile onu beğenmediği Osmanlı'nın mirasçısı olarak görüp, köhnemiş, tefessüh ve inkıraza meyletmiş yönlerini öne çıkararak eleştirmişlerdir. Zira artık İstanbul, "eski"nin ve ona ait değerlerin mezarlığı içerisindeki bir kitabe olarak, "yeni" rejim ve oluşturulmaya çalışılan yeni toplumsal yapı karşısında "geri"ye düşmüştür.

Bir kısım edebiyatçılar ise, Yahya Kemal Beyatlı'nın rüzgârıyla ve onun izinde, İstanbul'u "azîz" diye tebcil ederek, onun haşmet, azamet ve saltanatlı zamanlarının izlerini sürmüş, hâlen var olan güzelliklerini görüp göstermişlerdir.

Bazı edebiyatçıların kaleminde ise İstanbul, güzellikleri geçmişte kalmış, bugün onları tüketmiş, bozmuş, tarihte bırakmış, bu yüzden de artık hakkında mersiyeler yazılacak bir eski zaman güzelidir. Abdülhak Şinasi Hisar mümessilliğinde değerlendirebileceğimiz bu yazarların İstanbul karşısındaki duruşu, "Ah, nerde o eski İstanbul?" hayıflanmasının edebiyat sayfalarındaki derin iç geçirişleri ve nostaljik hasretleri diye nitelendirilebilir.

Bu üç kategori odağında da dikkati çeken şey, İstanbul'un tarihsel bağlamda değerlendirilişidir. Bu yaklaşımlar içerisinde Yahya Kemal'in ve onun çizgisini sürdürenlerin tutumu, şehre "millî" bir medeniyet perspektifi taşımalarıdır. Bu millî, hatta etnik temelli medeniyetin en güzel kristalizasyonu "tarih içinde" kendisini İstanbul'da ortaya koymuştur. "Medhiye" ve tebcil merkezli bu yaklaşıma göre, "atalarımız", bu şehri

asırdan asra bir kanaviçe gibi işleyerek bir güzellikler ve mükemmeliyetler bütünü ortaya çıkarmışlardır.

Medeniyet ve şehir bağıntısı ve bu bağıntı çerçevesinde medeniyet ve İstanbul ilişkisi, bu yaklaşımın (ve diğer iki yaklaşımın da) dışında, bir başka edebiyatçının satırlarında daha Cumhuriyet dönemi edebiyatının en özgün ve dikkate değer İstanbul yorumlarından birisi olarak kendisini gösterecektir ki o da Sezai Karakoç'un İstanbul yorumudur. Nitekim Karakoç'a göre de İstanbul bir "medeniyet şehri"dir. Ancak onun medeniyeti etnik bir kimlik arz etmez. O, İstanbul'u İslam medeniyetinin tarihten bugüne getirdiği en mükemmel ve büyük bütünlük diye tanır ve tanımlar. Onun şiirinde İstanbul, İslam coğrafyasında bugüne kadar inşa edilmiş şehirlerin incisidir. Bu bağlamda İstanbul, "başkentler başkenti"dir ve "insanlığın dirilişi"nin de başkenti olmaya namzettir. Bu bakımdan Sezai Karakoç'un İstanbul idraki, yüzü geçmişe dönük değil, geleceğe bakan bir mahiyet arzeder. İstanbul, İslam medeniyetinin ve bugün Batı'nın modernizm istilaları karşısında "sürgün ülke" konumuna düşmüş İslam coğrafyasının yeniden "diriliş"inin ocağı ve odağı olacaktır.

- Modern edebiyat, kelimeyi modern şehri kasdetme adına kavramlaştırarak kullanalım, "kentli" bir edebiyattır. Kentte solur, kentte büyür ve kenti anlattığında anlamının zengin açılımlarını bulur. Bu açıdan bakıldığında, Türk toplumu için de dört başı mamur "modern kent" kimliği ve realitesi kendisini bütün vecheleriyle İstanbul'da gösterir. Giderek Batı edebiyatlarıyla boy ölçüşür bir birikim ve ustalık mertebesini yakalamış bulunan modern Türk edebiyatının da, olumlu yahut olumsuz bütün yönleriyle bugün artık modern bir dünya kenti olma özelliğini çoktan kazanmış olan İstanbul'da daha münbit ve uygun zeminler bulduğu aşikârdır. Bu yüzden, Cumhuriyet dönemi edebiyatının, modernleşmenin toplumsal katmanlara inme periyoduna muvazi bir şekilde, bilhassa 1950'lerden sonra günbegün kazandığı yeni vecheyle birlikte yeni bir İstanbul idrakine yöneldiği, İstanbul'a yeniden ve yeni bir gözle bakmaya başladığı söylenebilir.

Bu bakış, içinde yaşayan insanın bunalımları ve açmazları, metropol hayatının doğurduğu sorunlar, İstanbul'a Anadolu'dan göç etmiş olan insanların büyük kente tutunma ve bireyleşme sancıları; yalnızlaşma, yabancılaşma, maddileşme gibi modern yaşama biçimlerinin kentte daha fazla doğurduğu sorunlarla yüzleşme süreçleri, geleneğin gizli yahut aşikâr kodları ile modernleşmenin oluşturduğu dayatmalar arasındaki çatışma şeklinde başta roman ve hikâye olmak üzere, edebî eserlerde yansıyışını bulur. Bütün bunların var olduğu, yeşerdiği zemin, yaşandığı platform ise bütün boyut ve görünümleri ile modern İstanbul'dur.

Eskinin sövgüsü, yeninin övgüsü çabasına dayanan katı, kaba ve keskin ideolojik saf tutuşlar; eskinin "eskimeyen" ve bugüne taşınması gereken değer ve birikimlerinin soylu mümessili ve mirasçısı olma vasfı ile sahiplenişler; kozmopolit bir dünya kenti sıfatı ile niteleyişler; küçük, iddiasız günlük hayat koşuşturmalarının yahut bohem savrulmaların yaşandığı çok renkli bir kent algısı; eski ile yeniyi, geleneksel olanla moderni, Doğu ile Batı'yı, Osmanlı ile Cumhuriyet'i kıyaslamak için çok elverişli zemin, kesit ve örnekler bulabilme imkânı; tarihsel nostalji; ucu Osmanlı'yı bile aşıp Bizans'a, Doğu Roma'ya kadar uzatılabilen postmodern egzotizm yoklayışları; son elli-altmış yılında yaşadığı göçler, kalabalıklaşma, çok hızlı değişim ve dönüşüm tablosunun ortaya koyduğu farklı toplumsal katmanlar, kültürel farklar, birbirinden çok çok farklı ve girift hayatları bir arada barındıran kozmopolit bir meşher olma niteliği; her şeye rağmen tarihsel kökleri ve pek çok aktüel tezahürü ile, içinde yer aldığı İslam coğrafyasının en önemli, en büyük, en eski ve "dil"i olan, bu dili bir "değer" olarak temsil edebilen bir şehri olma hüviyeti ve hepsine ilaveten coğrafi konum itibarı ile de dünyanın en güzel şehirlerinden birisi olma vasfı...

Daha da çoğaltabileceğimiz bu özellikleri ile İstanbul, modern Türk edebiyatının en önemli ve velut konularından birisini teşkil etmektedir. Geçmişten bugüne, Yahya Kemal Beyatlı gibi, Ruşen Eşref Ünaydın gibi, Ahmed Rasim, Abdülhak Şinasi Hisar, Sait Faik Abasıyanık, Samiha Ayverdi, Osman Cemal Kaygılı, Sermet Muhtar Alus vb. kimi yazarlarımızda bu sahipleniş ve İstanbul'u edebî eserlere taşıyış daha da öne çıkmaktadır ki bu kabilden yazarlara, diğerlerinden ayırıcı bir sıfat olarak, "İstanbul yazarı" nitelemesi yakıştırılmaktadır.

***

XIX. yüzyıldan bugüne modern dönem Türk edebiyatında kalıcı ve kesafet kazanmış bir tema olarak İstanbul, bilhassa bazı edebî türlerde daha çok işlenmiştir. Bunların başında şiir gelir. Ancak onun hemen yanında, edebiyatımıza çok daha sonraları girmiş olmasına rağmen, İstanbul'u anlatmada şiirle yarışan ve bugün -özellikle son birkaç on yılda- şiiri bile geçmiş olan roman ve yanıbaşında kısa hikâye de öne çıkmaktadır. Roman ve hikâyenin İstanbul'a bu kadar yer verme sebeplerinin başında, yukarıda da değindiğimiz üzere, bu kurgusal türlerin olay anlatmada mekâna duydukları ihtiyaç hatırlanmalıdır. Ayrıca bilhassa modern bir tür olarak romanın trajediyi seven yapısı, girift entrika örgüsü,

Kemal Tahir'in de dediği gibi "çıkmaza düşmüş" ve kaotik hayatların göbeğinde daha özgür ve coşkulu olarak neşvünema bulabilmesi gibi özelliklerine en uygun zemin ve hayat numunelerini bir metropol olarak en fazla İstanbul'da yakalayabilmesini de göz ardı etmemek doğru olacaktır.

Bu saydığımız edebî türlere ilâve olarak, İstanbul'u ve İstanbul'da yaşanmış hayatları anlatan çok zengin bir hatırat edebiyatımızın varlığından da söz etmek gerekmektedir.

Divan şiirinde olduğu gibi, XIX. yüzyılın yeni Türk şiirinde de İstanbul, günlük hayatın küçük kesitleri veya yaşanmış hayat maceraları çerçevesinde küçük temaslarla metne sinmiş yahut yansımış olarak kendisini hissettirse bile, müstakil ve reel mekânlar veya olaylar ile vurgulu bir tema olarak kendisini göstermesi daha sonralarıdır. Oysa roman Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat*'ı, Ahmed Midhat Efendi'nin *Felâtun Bey'le Râkım Efendi*'si, Namık Kemal'in *İntibâh*'ı gibi daha ilk örneklerden itibaren kendisini İstanbul'a lokalize etmiş gibi gözükmektedir.

Dönemin şairleri arasında Recaizade Mahmud Ekrem, Abdülhak Hamid, Nabizade Nâzım, Mehmed Celâl, Muallim Naci gibi isimleri bu meyanda hatırlayabiliriz. Bunlardan Recaizade'yi şiirlerinde geçen İstinye, Yakacık, Boğaz, Küçüksu; Nâbizade'yi Anadoluhisarı; Mehmed Celâl'i Adalar gibi semtler dolayısıyla; Muallim Naci'yi ise Divan şairleri gibi şiirin bütününe sinmiş İstanbul hayatı, rindane hayatın İstanbul merkezli yansıyışları sebebiyle anmalıyız. Abdülhak Hamid'i ise, İstanbul'un fethi ve Fatih Sultan Mehmed hakkında yazmış olduğu, döneminde ve sonrasında o çok etkili olmuş ve beğenilmiş "Merkad-i Fatih'i Ziyaret" şiiri ile hatırlamamız gerekmektedir.

Bu arada Türk edebiyatında İstanbul temasının tarihî boyutuyla sık sık Fatih Sultan Mehmed temasıyla da örtüştüğünü, ikisinin sık sık, birbiri içine geçmiş bir tema örgüsü oluşturduğunu belirtmek lâzımdır.

Yüzyılın sonundaki Servet-i Fünûn topluluğu şairlerinde küçük kesitler, manzaralar, tabiat perspektifleri şeklinde göz kırpan bir İstanbul, arkalarda bir fon olarak yer almakla birlikte, bunlar arasında II. Meşrutiyet'ten sonra neşredilmiş olan meşhur "Sis" şiiri ile Tevfik Fikret'i atlamamalıyız. Fikret'in bu şiiri, İstanbul'a Türk şiirinde ilk defa o kadar keskin bir nefret ve tenkit gözüyle bakışın bir metni olarak, kendisinden sonrakilere de örneklik edecektir.

Nitekim II. Meşrutiyet ve asıl ardından peşpeşe gelen savaşların getirdiği çöküş psikolojisi, hele Mütareke yıllarındaki yitirmişlik ve tükenmişlik duygusunun eşlik ettiği eleştirel bakış açısı, İstanbul'da yaşanmış hayatların trajik, tefessüh etmiş, bozuk ve çarpık yönlerini bazan ironik, bazan mizahi ve hicivli bir anlatımla devrin kimi şairlerinin kalemine getirmiştir. Fazıl Ahmet Aykaç bunlar arasında akla ilk gelenlerdendir. "Ağa Camii" başlıklı şiiri ile Nazım Hikmet dahi bu meyanda hatırlanabilir.

Mehmed Âkif Ersoy'un *Safahat*'ı da İstanbul'un bazan (*Süleymaniye Kürsüsünde* ve *Fatih Kürsüsünde*'de olduğu gibi) tarihî ve mimari eserlerinin güzelliklerini övme niyet ve çabasıyla, fakat daha çok da ("Küfe", "Mahalle Kahvesi", "Seyfi Baba", "Meyhane", "Hasır" gibi şiirlerinde olduğu gibi) bakımsızlık, harabiyet ve bozulmuş hayatların eleştirisi niyetiyle mısralarda işlendiği bir eserdir.

Cumhuriyet'in öncesinde ve sonrasındaki yıllarda Türk şiirinde İstanbul'u gerek tarihî ve millî kimliği, gerekse tabii ve mimari değer ve güzellikleri ile en çok anlatmış şair, şüphesiz Yahya Kemal Beyatlı'dır. Onun şiirlerinde İstanbul, ana temalardan birisidir. Boğaziçi, Adalar, Göksu, Kanlıca, Süleymaniye, Çubuklu, fetih ve Fatih en etkili ve güzel mısralarına onun şiirlerinde kavuşur. *Aziz İstanbul*'undaki nesirleriyle de bu güzellik pekiştirilmiş olur. Nitekim Yahya Kemal'den sonra ve onun açtığı yoldan İstanbul'a bakan, onu yorumlayıp anlatan pek çok küçük büyük şair ve yazar yetişmiştir. Bunlar arasında Ahmet Hamdi Tanpınar, akla ilk gelenlerdendir. "Birgün İcadiye'de" şiirinin yanında Tanpınar ismi bize asıl *Beş Şehir*'in "İstanbul" bölümü ve daha sonraları *Yaşadığım Gibi* başlığıyla toplanmış olan denemeleri arasındaki "İstanbul'un Mevsimleri ve Sanatlarımız", "Lodosa, Sise ve Lüfere Dair" gibi denemeleriyle gülümser.

Tanpınar neslinin büyük şairlerinin başında gelen Necip Fazıl Kısakürek'i de bir İstanbul güzellemesi olan "Canım İstanbul" ve İstanbul'un bir semtine uhrevi ve metafizik bir pencereden bakmakla önem taşıyan "Karacaahmet" gibi şiirleri ile burada anmak borcumuzdur. İstanbul bir fon olarak, *Bir Adam Yaratmak* piyesinde olduğu gibi, Necip Fazıl'ın kimi tiyatro metinlerinde de görülür.

Cumhuriyet devrinin 1950'lere kadar gelen şairler kadrosu içerisinde İstanbul'u bazan tabiat güzellikleri, daha çok da yaşanan aşk maceraları çerçevesinde anlatan, gençlik aşklarını İstanbul semtleri ile ilişkilendiren, kimi zaman hayatın olumlu yahut olumsuz cilvelerinin makesi bir İstanbul algısını dillendiren şiirleri ile Faruk Nafiz Çamlıbel, Şükufe Nihal Başar, Midhat Cemal Kuntay, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Ümit Yaşar Oğuzcan, Orhan Veli Kanık, Behçet Necatigil, Ahmet Muhip Dıranas vb. gibi kalabalık bir şairler kadrosunu sayabiliriz. Bunlar

arasında Orhan Veli, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve daha sonraki nesilden Attila İlhan gibi kimi şairlerde bohem hayatların serazat mekânı olarak anlatılan bir İstanbul ve bilhassa onun belirli semtleri karşımızdadır.

1953 yılı, Türk şiirinde İstanbul teması bakımından âdeta bir dönüm noktası olur. Fethin 500. yıldönümü dolayısıyla bu tarihten itibaren İstanbul'un fethi ve Fatih temalı şiirlerde bir büyük artış gözlemlenir. Birçoğunda milliyetçi bir gözün bakışını gördüğümüz bu şairler arasında Yahya Kemal, Faruk Nafiz, Arif Nihat Asya, Orhan Seyfi Orhon, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Tanyol, Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu vs. isimleri sayılabilir. Nitekim 53 sonrasında İstanbul'un fethini anlatan uzun soluklu fetih destanları da kaleme alınmaya başlanır ki bunların en bilinenleri Fazıl Hüsnü'nün 1953'teki *İstanbul Fethi Destanı*'dır. İbrahim Minnetoğlu, Vehbi Cem Aşkun, Mehmed Çavuşoğlu, Cahit Tanyol, Gökhan Evliyaoğlu gibi isimlerin de bu tür destan metinleri mevcuttur.

1950 öncesinde başlayıp daha sonra giderek vurgusunu belli eden bir başka İstanbul yaklaşımı ve yorumu ise, kenti Marksist ideoloji açısından görüp, yoksullukların, emek-sermaye ilişkilerindeki olumsuzlukların üzerine giden, bu büyük ve kozmopolit megapolü, bir sömürü çarkının büyük platformu olarak ele alan eleştirel ve karamsar işleyişlerdir. Kendisini "toplumcu gerçekçi şiir" diye adlandıran bu çığır içinde Melih Cevdet Anday, Necati Cumalı, A. Kadir, Ataol Behramoğlu, Attila İlhan, Nihat Behram, Arif Damar, bir tarihe kadar İsmet Özel hemen hatırlanabileceklerdir.

Ancak bunların yanısıra, İstanbul'u kimisi Yahya Kemal'in baktığı tarih ve düşünce penceresinden bakarak, kimisi bugün yitmiş güzelliklere hayıflanarak, kimisi şehrin Bizanslı yıllarının arkaik ve egzotik geçmişine dalarak, kimisi modern bireyin sancı çektiği ve kendisini gerçekleştirmeye çalıştığı bir kent olgusu çerçevesinde, kimisi de şahsi aşkların ve heveslerin izini sürerek bugüne kadar anlatagelmiş isimler de vardır ki, Gülten Akın, Orhon Murat Arıburnu, İlhan Berk, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Özdemir Asaf, Yavuz Bülent Bakiler, Mustafa Necati Karaer, Metin Eloğlu, Turgut Uyar, Ülkü Tamer, Can Yücel, İlhan Geçer, Hüseyin Hatemi, Hüsrev Hatemi, Hilmi Yavuz bunlardan bazılarıdır.

Yukarıda da belirtildiği gibi, modern Türk şiirinin İstanbul algısında 1950 sonrasındaki çok önemli bir tezahürü de Sezai Karakoç'la kendisini gösterir. Karakoç'la birlikte (bilhassa onun "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine", "Şehirlerim", "Birgün Şehzadebaşında", "Kızkulesine Gazel", "Denizin Kentini Yaktım" gibi şiirleri ile birlikte), buraya kadar saydığımız İstanbul anlatım ve yorumlarından farklı ve daha kapsamlı bir İstanbul idraki kendisini göstermeye başlar. Bu İstanbul, İslam tarih ve coğrafyasının gözbebeği, geçmişten bugüne güzellikler ve değerler taşıyan, onları bugünden de geleceğe aktarması gereken bir medeniyet mümessili ve "başkent"i İstanbul'dur. Bu İstanbul idraki, 1960'tan bugüne Sezai Karakoç'tan etkilenerek onun açtığı fikrî ve estetik yolda ilerleyen Nuri Pakdil, Erdem Bayazıt, Cahit Zarifoğlu, Akif İnan, Cahit Koytak, Arif Ay, Hüseyin Atlansoy, İhsan Deniz vb. şairlerce de benimsenerek sürdürülür.

Daha önce de söylediğimiz üzere, Türk romanı ve modern hikâyesi de daha XIX. yüzyıldaki ilk örneklerinden başlayarak, en az şiir kadar, İstanbul'u kalıcı ve kapsayıcı bir tema olarak benimsemiş ve anlatmıştır.

Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat*'ının konusu Aksaray ve Üsküdar havalilerinde geçer, Namık Kemal'in *İntibâh*'ı Çamlıca odaklı bir vaka etrafında gelişir. Recaizade Mahmud Ekrem'in *Araba Sevdası* yine Çamlıca'da geçen kırık bir aşk hikâyesini konu edinir. Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde ve *Sergüzeşt* romanında İstanbul semtlerinden kesitler göz kırpar. Ancak dönemin romanlarının ekserisinde bu mekânlar, ancak basmakalıp bir fon olarak yer alır. Bu basmakalıplık kısmen *Araba Sevdası*'nda fakat asıl, tam anlamıyla olmasa da, daha belirgin olarak Ahmed Midhat Efendi'nin İstanbul merkezli romanlarında aşılacaktır. Efendi, teferruatçı ve "mâlûmât-fürûş" gevezeliğiyle de olsa daha gerçek ve ayrıntılı İstanbul semt ve mahalleleri, İstanbul sima ve hayatları tasvir etmeyi başarmaktadır bu yüzden. Onun *Felâtun Bey'le Râkım Efendi, Yeryüzünde Bir Melek, Dürdane Hanım, Karnaval, Hüseyin Fellah, Esrâr-ı Cinâyât, Müşâhedat, Henüz Onyedi Yaşında, Vah, Hayret* vs. birçok romanında İstanbul'un Beyoğlu, Üsküdar, Çamlıca, Galata, Tophane, Fatih, Yedikule gibi reel semtlerinde yaşanan gerçekçi hayatlar anlatılır. Bu açıdan devri içinde ve devrinin edebiyat şartları çerçevesinde, Ahmed Midhat, bir İstanbul romancısı diye nitelendirilebilir.

Servet-i Fünûn romanı da İstanbul orijinli bir romandır. Ancak Servet-i Fünuncuların romanlarında, hatta hikâyelerinde, Ahmed Midhat Efendi'ninkilerde olduğu gibi sokağın içinden, halkın arasından konuşan, onlarla aynı frekansla seslenen, hele şehrin bugününden geçmişine de uzanabilen bir yaklaşım ve eda, bir perspektif derinliği ve kapsayıcılığı aramak beyhudedir. Onların İstanbul'u, daha çok Beyoğlu ve civarı, Halid Ziya'nın *Kırık Hayatlar*'ında olduğu gibi Şişli'ye, Erenköy'e, Moda'ya, Tarabya'ya, Bebek'e, Büyükada'ya kadar uzanan

Avrupai hayatların yeni semtleri, Boğaziçi'nin yalı ve köşkleri ile sınırlı bir İstanbul'dur. Hep söylenegeldiği gibi, *Mai ve Siyah*'ın kahramanı Ahmed Cemil, Süleymaniye'de yaşar, ancak Süleymaniye yalnızca onun fakirliğini ve çaresizliğini vurgulamak maksadıyla seçilmiş bir semttir. Yoksa Halid Ziya, ne etraflı bir semt tasvirine girişir, hatta ne de kahramanı Ahmed Cemil'in kafasını kaldırtıp bir kerecik olsun Süleymaniye Camii'ne baktırtır. *Aşk-ı Memnû* ise, ağırlıklı olarak bir Boğaziçi romanıdır denilse sezadır.

Mehmed Rauf'un, döneminde o kadar meşhur olmuş *Eylül*'ünde de durum değişmez. Vaka yine Boğaz'a, Yeniköy ve Erenköy'e hapsedilmiştir.

Servet-i Fünûn Edebiyatı döneminde bu topluluk dışında kalmış ve sonrasında da Cumhuriyet dönemine kadar romancılığını sürdürmüş olan yazarlardan Hüseyin Rahmi (Gürpınar) ise, hikâye ve romanlarının konularını ısrarla İstanbul'un fakir ve ücra semtlerinde yaşayan küçük insancıklar arasından seçmiş, onların yaşayışlarının ayrıntılarına inerek örf, adet ve inanışlarından, cahillik ve taassuplarından mizahi ve eleştirel gözlüklerle konular yakalayıp anlatmayı tercih etmiştir. Hiciv ve mizah onun eviçi ve sokak eksenli romanlarının özüdür.

Benzeri bir tutum, Ahmed Rasim'in *Eşkâl-i Zaman, Muharrir Bu Ya, Şehir Mektupları, Gülüp Ağladıklarım, Cidd ü Mizah* gibi başlıklar altında kitaplaşmış olan kısa gazete yazılarında, *Falaka, Gecelerim, Fuhş-ı Atîk, Muharrir Şair Edib* gibi hatırat eserlerinde ve kısmen romanlarında görülür. Ancak Ahmed Rasim'in romanlarında gönül ilişkileri, yaşanan aşklar da ağırlıklı yer tutar. *Leyâl-i Izdırab, Güzel Eleni, Meşâkk-ı Hayat, Mehâlik-i Hayat, Afife* çok sayıdaki romanlarından birkaç tanesidir.

Bu iki yazarla birlikte II. Meşrutiyet devri romanında da İstanbul'un olumsuz yönleri, sefalet ve sefahat hayatı, fakirlik, siyasi ve sosyal suistimallerle dolu hayat görünümleri daha çok ele alınmaya başlanır. Bunda Osmanlı'nın çöküş yıllarında yaşanan toplumsal karamsarlığın da etkisini aramak gereklidir.

Bu dönemde Hüseyin Rahmi'nin yolunda giden bir isim de Osman Cemal Kaygılı'dır. O da konularını halkın içinden seçer, onların hayatlarının ayrıntısına iner.

II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'in ilk dönemlerine uzanan romancı ve hikâyeci kadromuzda işgal yıllarında İstanbul'daki sefahat ve ihanetler, alaturkalık-alafrangalık kutuplaşmaları etrafında kendisini gösteren modernleşme sancıları, kimlik arayışları, Batı'yı taklidin getirdiği açmazlar ve düşülen gülünçlüklerin eleştirisi, bu uğurda çöken ve dağılan aile yapıları, zihniyet çatışmaları konularını işleyen yazarlar da vardır ki, Halide Edip Adıvar (*Sinekli Bakkal, Tatarcık, Sonsuz Panayır* vs.), Refik Halid Karay (*İstanbul'un İç Yüzü, Bu Bizim Hayatımız*), Yakup Kadri Karaosmanoğlu (*Kiralık Konak, Hüküm Gecesi, Nur Baba, Hep O Şarkı, Sodom ve Gomore*), Midhat Cemal Kuntay (*Üç İstanbul*), Münevver Ayaşlı (*Pertev Bey'in Kızları*) ve Peyami Safa'yı (*Sözde Kızlar, Canan, Mahşer, Biz İnsanlar, Fatih Harbiye, Bir Tereddüdün Romanı* vs.) bunlar arasında özellikle zikretmemiz gerekir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Cumhuriyet dönemi romanı içerisinde *Huzur*'u ve *Sahnenin Dışındakiler*'i ile ayrıcalıklı bir yerde durur. Bu ikincisinde işgal yıllarını ele alan yazar, asıl *Huzur* romanı ile İstanbul'a öncelikle Boğaziçi, ardından Üsküdar, Koca Mustafa Paşa gibi semtleri etrafında ve Yahya Kemal'in izinden yürüyerek, tarihî bir perspektif eşliğinde estetik ve fikrî bir yorum ve bakış zenginlik ve derinliği katar. Bu açıdan *Huzur* tam bir İstanbul romanıdır.

Abdülhak Şinasi Hisar'ı da Tanpınar'ın yanıbaşında zikretmek mecburiyeti vardır. Onun anı ve roman türleri arasında gidip gelen, belki bu yüzden de anı-roman diye de adlandırabileceğimiz eserleri *Fahim Bey ve Biz, Çamlıca'daki Eniştemiz, Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* isimli eserleri geçmişte kalmış İstanbul hayatına yazılmış birer mersiye kabul edilebilecek eserlerdendir.

Tanpınar'ın Cumhuriyet devri romanı içindeki İstanbul romancısı kimliği, hikâyede Sait Faik Abasıyanık'ta karşılığını bulur. Ancak Sait Faik'in İstanbul'unda tarih ve geçmiş hayatın kültürel, edebî izleri yerine aktüel hayatın yansıyışları yer alacaktır. Onun şiirleriyle birlikte, asıl kısa hikâyeleri, basit, kimsesiz, çaresiz ve iddiasız insancıkların sıradan hayatlarının kimi zaman anlık parlayışları, kimi zaman İstanbul'un fakir, eski ve ücra semtleri ve bu semtlerin meyhane, kahvehane, balıkçı kulübesi, iskele, sinema, gecekondu, köprüaltı, harabe, kaldırım kenarı gibi mekânları içinde anlatılmasıyla zengin açılımını yakalar.

Tanpınar sonrasının romancıları arasında da İstanbul'u anlatan, olayı İstanbul'da geçen romanlar yazan pek çok isim mevcuttur. *Mesihpaşa İmamı* romanı ile Samiha Ayverdi, vakalarını İstanbul'un gecekondu semtlerindeki yoksul hayatlardan seçen romanlarıyla Orhan Kemal, konusunu İstanbul'un Bizans, XIX. yüzyıl Osmanlı ve bugüne kadar uzanan Cumhuriyet kesitlerinden alan roman ve hikâyeleriyle Selim İleri, *Cevdet Bey ve Oğulları, Kara Kitap, Sessiz Ev, Beyaz Kale, Masumiyet Müzesi* gibi farklı İstanbul zamanlarını ve

hayat dilimlerini anlatan romanlarıyla Orhan Pamuk, tarihi içinde İstanbul'u aktaran romanlarıyla İhsan Oktay Anar, polisiye maceralar çerçevesinde bir İstanbul portresi çizen Ahmet Ümit (*Beyoğlu Rapsodisi, Kar Kokusu, İstanbul Hatırası, İstanbul'un En Güzel Abisi* vd.), İstanbul'u tarihî geçmişi ve kültürel arkaplanı, edebî ve manevi dünyası ile ele alan romanlarıyla İskender Pala (*Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk, Mihmandar, Şah Sultan* vd.), Murat Gülsoy (*İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*), Buket Uzuner (*İstanbullular*) bunlar arasında hatırlanabileceklerden bazılarıdır.

Yazımızın başlarında İstanbul'un Türk edebiyatında en fazla şiir, roman ve kısa hikâye türlerinde ele alındığını ve bu türlere daha sonra hatırat türünün de eklenebileceğini söylemiştik. Edebî hatırat kitaplarının, Türk edebiyatında bu kadar çok İstanbul'u anlatmasının sebepleri arasında bize göre, İstanbul'un zengin tarihî geçmişi, yüklendiği kültürel birikim, sakinlerine sunduğu güzellik ve tatmin duygusu kadar, yakın tarihi içinde yaşadığı o büyük, hızlı ve her açıdan sarsıcı, bir ucu travmaya kadar varan değişim de rol oynamaktadır, Her nesil, kendi zamanı içinde o kadar çok şeyin bu şehirde geçmişe kayıp gittiğini, yok olduğunu görüyor ki, bir yaşından sonra, sonraki nesillere bunu anılarıyla aktarmak zorunda hissediyor kendisini diyebiliriz.

Bu açıdan Türk edebiyatında "eski İstanbul hayatı"ndan bahseden birçok yazar ve onların pek çok anı türünde eseri vardır. Yukarıda Ahmed Rasim'den söz etmiştik. Ona Abdülhak Şinasi Hisar (*Boğaziçi Mehtapları, Geçmiş Zaman Köşkleri, Boğaziçi Yalıları*), Sermet Muhtar Alus (*İstanbul Kazan Ben Kepçe, Masal Olanlar*), Ruşen Eşref Ünaydın (*Boğaziçi Yakından*), Salah Birsel (*Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu, Kahveler Kitabı, Boğaziçi Şıngır Mıngır*), Samiha Ayverdi (*İstanbul Geceleri, Geçmiş Zaman Olur ki, İbrahim Efendi Konağı*) vb. yazarların benzeri yüzlerce eserini de ilâve ederek İstanbul hatırat kitapları kütüphanesini ağzına kadar doldurabiliriz.

Bu türlerin yanında İstanbul, Türk kültür ve edebiyatında çok sayıda deneme, monografi, araştırma ve inceleme eserlerine konu olmuş, İstanbul için yazılmış eserlerden yapılmış belki yüzlerce antoloji hazırlanmış, dergi özel sayıları, resim ve fotoğraf albümleri neşredilmiştir.

Bütün bu yekun, Türk edebiyatında çok zengin bir İstanbul eserleri varlığını ortaya koyar. Bu ise, İstanbul'un farklı alanlarda olduğu kadar edebiyat alanında da günden güne artan bir ilginin ve eser üretiminin odağı olmayı sürdürdüğünü bize göstermektedir.

KAYNAKLAR

Akay, Hasan, *Fatih'ten Günümüze Şairlerin Gözüyle İstanbul,* II c., İstanbul 2007.

Aktaş, Şerif, *Ahmet Rasim'in Eserlerinde İstanbul*, İstanbul 1988.

Albayrak, Nurettin, "İstanbul / Halk Edebiyatında İstanbul", *DİA,* XXIII, 289-293.

Andı, M. Fatih, "İstanbul'a İki Bakış: Sezai Karakoç ve Cemal Süreya'nın Şiirlerinde İstanbul", *Güneşe Tutulan Ayna*, İstanbul 2010, s. 139-178.

Çelebi, Âsaf Halet, *Divan Şiirinde İstanbul*, İstanbul 1953.

Çoruk, Ali Şükrü, *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu*, İstanbul 1995.

Doğanay, Mehmet, *Ahmed Midhat Efendi'nin İstanbul'u*, İstanbul 2008.

Güneş, Şafak, *Abdülhak Şinasi Hisar'ın İstanbul'u*, İstanbul 2008.

Gürsoy, Belkıs Altuniş, "19. ve 20. Yüzyıl İstanbul'undaki Edebî Muhitlere Genel Bir Bakış", *Kültürler Başkenti İstanbul*, ed. Fahameddin Başar, haz. Fatma Yücel, İstanbul 2010, s. 298-311.

Kaplan, Mehmet, "Türk Edebiyatında İstanbul", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar - II*, İstanbul 1997, s. 37-59.

Koç, Murat, *Yeni Türk Edebiyatında Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti*, İstanbul 2005.

Kutlu, Mustafa, "İstanbul / Tanzimat'tan Sonra Türk Edebiyatında İstanbul", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi,* İstanbul 1982, V, 15-20.

Levend, Âgâh Sırrı, *Türk Edebiyatında Şehrengizler ve Şehrengizlerde İstanbul,* İstanbul 1958.

Okay, Orhan, "İstanbul / Yeni Türk Edebiyatında İstanbul", *DİA*, XXIII, 293-296.

Özdemir, Yeşim, *Sait Faik'in İstanbul'u*, İstanbul 2008.

Pala, İskender, "İstanbul / Divan Edebiyatında İstanbul", *DİA*, XXIII, 284-289.

Tercüman, Çilem, *Ahmet Rasim'in İstanbul'u*, İstanbul 2008.

Uymur, Zeynep, *Samiha Ayverdi'nin İstanbul'u*, İstanbul 2008.

Yetiş, Kâzım, "Klasik Dönem Edebiyatında İstanbul", *Kültürler Başkenti İstanbul*, ed. Fahameddin Başar, haz. Fatma Yücel, İstanbul 2010, s. 288-297.

Yetiş, Kâzım, "Yenileşme Dönemi Türk Edebiyatında İstanbul", *Kültürler Başkenti İstanbul*, ed. Fahameddin Başar, haz. Fatma Yücel, İstanbul 2010, s. 650-660

MODERN OSMANLI EDEBİYATINDA İSTANBUL

(1870-1923)

FATİH ALTUĞ*

XIX. yüzyılda Türkçe eser basan ilk 100 matbaanın 74'ü İstanbul'dadır. Bu yüzyılda en fazla kurmaca eser üreten ilk 10 yazarın ise 8'i İstanbul doğumludur.[1] Bu iki istatistik bile modern Osmanlı edebiyatı üretimi açısından İstanbul'un ne kadar merkezî bir niteliğe sahip olduğunu göstermeye yeter. Matbaaların toplandığı, yazarların hayat tecrübelerini edindikleri ve eserlerini yazdıkları bir mekân olarak İstanbul, doğal olarak edebiyatın ele aldığı bir izlek, temsil ettiği bir şehir olarak da karşımıza çıkar. Modern Osmanlı edebiyatında İstanbul'un ne şekilde ele alındığını tartışacağım bu makalede, 1870'lerden Cumhuriyet'e kadar olan dönemde edebiyatta ifadesini bulan farklı İstanbul temsillerini anlamaya çalışırken Arap harfleriyle yazılmış metinlere odaklanacağım.[2]

Modern Osmanlı edebiyatının biçimlenişiyle modern İstanbul'un oluşumu arasında kuvvetli paralellikler vardır. Şehirde ortaya çıkan yeni kamusal ilişkiler ve mekânlar, Osmanlı roman, şiir ve hikâyelerinin de zeminini oluşturur. Önemli bir kısmı ana ya da yan izlek olarak aşkı içeren modern Osmanlı edebiyatı metinleri, kadın ve erkeklerin kamusal alanda karşılaşma ihtimallerinin artması ve bu karşılaşmalara zemin olacak mekânların çoğalması olguları ile eşzamanlı olarak varlık gösterir. Kadın erkek karşılaşmalarının en yoğun yaşandığı yerlerden olan bahçeler ve parklar, modern edebiyat metinlerinde sıkça karşımıza çıkar. 1870'lerle birlikte Çamlıca Bahçesi ve Taksim Bahçesi başta olmak üzere yaygınlaşan park deneyimi, modern İstanbul deneyiminin de asli bir parçası olur. Yeni bir edebiyat türü olarak roman da toplumsal ve mekânsal dayanağını kadın erkek karşılaşmaları ve parklardan sağlar.

İSTANBUL'DA TOPLANMAK, YOĞUNLAŞMAK VE KAYNAŞMAK

Çamlıca: İstanbul'un ve Tutkunun Mecazı

Roman ile modern İstanbul'un yeni mekânları arasındaki kuvvetli bağıntının en güzel örneklerinden biri Namık Kemal'in (d. 1840-ö. 1888) 1876'da basılmış eseri *İntibah*'tır. Roman, her yönüyle bir yoğunlaşma romanıdır. Normalde çok daha geniş bir alanda yayılı olanın tek bir noktada toplanması, yoğunlaşması izleği romanın merkezî izleğidir. Ali Bey'in en önemli özelliği, içindeki tutkuyu itidalli bir şekilde dünyaya yöneltememesi, tutkusunu dünyadaki varlıklardan birine yoğunlaştırarak o varlığa ifrat derecesinde bağlanmasıdır. Babasının farkına varıp denetlediği bu özellik, babanın ölümüyle itidalini kaybeder, önce tefrite dönüşür, yaşama sevincini kaybeder, sonrasında da Çamlıca Bahçesi'nde Mehpeyker'le karşılaşması ile ifrat hâline bürünür, tüm tutkusu Mehpeyker'de toplanır. Tutkunun yoğunlaşmaları ve dönüşümleri üzerine

* İstanbul Şehir Üniversitesi

1 Günil Özlem Ayaydın Cebe, "19. Yüzyılda Osmanlı Toplumu ve Basılı Türkçe Edebiyat: Etkileşimler, Değişimler, Çeşitlilik", doktora tezi, Bilkent Üniversitesi, 2009, s. 300, 376.

2 Aynı dönemde diğer alfabelerle Türkçe yazılmış eserlerde İstanbul'un nasıl temsil edildiği ile ilgili olarak Johann Strauss'un bu ciltteki yazısına bakınız. Kuşkusuz bir makale kapsamında söz konusu dönemdeki İstanbul'a dair metinlerin tamamını değerlendirmek mümkün değildir. Bu makalede 1870-1923 dönemi eserlerinden ayırt edici nitelikleri olan, belirli eğilimleri temsil eden örneklere odaklandım. Aynı döneme başka ölçütlerle temas eden ve İstanbul'la ilgili başka eserlerle de okuru buluşturacak makaleler olmaları açısından bkz. Mehmet Kaplan, "Türk Edebiyatında İstanbul", *Yeni Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*, İstanbul 1994, s. 48-55; M. Orhan Okay, "Yeni Türk Edebiyatında İstanbul", *DİA,* XXIII, 293-296; Mehmet Kaplan ve Mustafa Kutlu, "Tanzimat'tan Sonra Türk Edebiyatında İstanbul", *TDEA,* V, 15-20.

kurulu metnin temel yapısında, İstanbul ve Çamlıca'nın[3] ele alınışı da bu yoğunlaşma ve toplanma yönelimini destekler. İstanbul, bir güzellikler "mecmua"sıdır;[4] Çamlıca ise bu mecmuanın her güzelliğinin toplu olarak temaşa edilebildiği noktadır. İstanbul'un her tarafı Çamlıca'dan yola çıkan bakışlara amadedir. Başka bir deyişle, Çamlıca'dan İstanbul'a bakan bir kişinin gözbebeğinde tüm şehrin güzellikleri yoğunlaşır, gözbebeği haritaya dönüşür: "Bayağı hadeka-i basar o âlem-i bedâyiin bir maharet-i fevkalâde ile nokta-i vâhideye sığıştırılmış haritasına döner."[5]

Çamlıca yalnızca İstanbul'un yoğunlaştığı bir yer değildir, aynı zamanda cennetin yeryüzündeki bir parçası gibidir, suyu ise ab-ı hayat benzeridir. Şehrin ve semaviliğin yoğunlaşma yeri olan Çamlıca, insanların toplandığı, kadın ve erkek karşılaşmalarının da yoğunlaştığı yerdir. Çamlıca'da baharın gelişiyle yalnızca doğa yeşillenmez, "Birtakım beylerimiz de ötede beride *rast geldikleri* hanımlarla yeşillenmeye çalışır."[6] Özellikle tatil günleri olan cuma ve pazar günleri, Çamlıca'daki insan keşmekeşi son raddesine gelir. Anlatıcı için, bu günler ve bu yoğunluklar dayanılmazdır; Çamlıca ve Kâğıthane'deki keşmekeşte insanlar, arabalar ve toz toprak iç içe geçmektedir. Seyir zevkine düşkün bu insanlar "mezarını omzuna almış bir cadı"ya[7] benzemektedir. Her ne kadar anlatıcı için Çamlıca'nın güzelliği mevkiinde ve tabiatında bulunsa da 1870'lerin İstanbul'unda Çamlıca, aynı zamanda insan yoğunluğunun, cinsiyetler arası karşılaşma ihtimalinin kuvvetiyle de insanları celbetmektedir. Romanın temel izleği olan Ali Bey'in Mehpeyker'e yönelik yoğun tutkusunun fiile döküldüğü yerin, hem şehrin güzelliklerini temaşa etmenin hem de şehrin güzel kadın ve erkekleriyle karşılaşma imkânını da barındıran şehrin kalabalığını tecrübe etmenin yoğun olarak yaşandığı Çamlıca olması manidardır.

Tabiat ve Toplumun Kaynaşması

Emin Nihat'ın (d. 1839-ö. 1879) *Müsameretname*'sinin ilk hikâyesi olan ve 7 Temmuz 1288 (19 Temmuz 1872) tarihinde bitirilen "Binbaşı Rifat Bey'in Sergüzeşti"nde de İstanbul'un toplayıcı ve yoğunlaştırıcı niteliğiyle karşılaşırız. Ancak bu sefer, İstanbul'un eşsiz nitelikleri Rifat Bey'in Boğaziçi[8] vapurunda tanıştığı bir misyonerin bakışıyla dile getirilir. Havanın insanları dolaşmaya davet ettiği ve bu davete icabet eden insanların kıyafetlerine mümkün derecede özen göstererek tıklım tıklım doldurdukları vapurda Boğaz yolculuğu yapan Binbaşı Rifat Bey'in misyonerle tanışmasını mümkün kılan da İstanbul'un tabiatı ve havasıdır. Vapur yolcuları Boğaz'ı kuşatan tepeleri ve bu tepelerdeki ağaçları ve çiçekleri hayranlıkla temaşa etmekteyken bu tepelerden esen rüzgâr da yolculara bahar kokularını getirmekte, bu kokuların etkisi altına giren "halkın dimağı" da neşeyle dolmakta ve içindeki neşeyi zaptedemeyip başkasına aktarma ihtiyacı duymaktadır. Bu da kırk yıllık dostmuşçasına halkın birbiriyle sohbetine yol açmaktadır.[9] Görüldüğü gibi tabiatın hâlleri ve hareketleri ile halkın sosyalleşmesinin birbirine bağlandığı, tabiat ve toplumun iç içe geçerek kaynaştığı ve yoğunlaştığı bir mekâna dönüşmektedir vapur.

Binbaşı Rifat Bey ile misyoneri yaklaştıran da bu iklimdir. Misyoner açısından İstanbul'un benzersizliği toplayıcılığında yatmaktadır: İstanbul, Avrupa ve Asya'nın "merkez-i içtimaı", Akdeniz ve Karadeniz'in "mecra-yı ittihadı"dır. Enlem ve boylamları bakımından "belde-i mutavassıta", iklim olarak da "nokta-i mutedile"dir. İstanbul'un tabii nitelikleriyle suni güzelliklerinin, kültürel, tarihsel ve beşerî yönlerinin iç içe geçmesi de eşsizliğini kuvvetlendirmektedir. Yeryüzünün ideal güzelliklerinin kökeni ve kaynağıdır İstanbul:
"[E]vsaf-ı bergüzidenin mecmaı ve muhassenat-ı arziyenin menbaıdır."[10]

Mahlut İstanbul: Toplumsal Bir Merkez

Ahmed Midhat'ın (d. 1844-ö. 1913) eserlerinde[11] ise İstanbul'un zengin eğilimleri ve nitelikleri, toplayıcı özelliği ve toplumsal bir merkez oluşuna yapılan özel vurgu ile cisimleşir. Her ne kadar 1877 tarihli *Süleyman Musli* romanında, seyyahların ve sakinlerin İstanbul'a hayranlığı, şehrin mimarisinden ve imkânlarından ("letafet-i sun'î"sinden) çok tabii güzelliklerine bağlansa da İstanbul'un toplumsal bir merkez olarak zenginliğine ve karmaşasına Ahmed Midhat'ın eserlerinde sıkça

3 Çamlıca'nın edebiyatta işlenişi için bkz. Selim İleri, "Edebiyatta Çamlıca", *DBİst.A*, II, 465.

4 Namık Kemal, *İntibah*, haz. Mehmet Emin Agar, İstanbul 1996, s. 11.

5 Namık Kemal, *İntibah*, s. 12.

6 Namık Kemal, *İntibah*, s. 8.

7 Namık Kemal, *İntibah*, s. 12.

8 Boğaziçi'nin edebiyatta ele alınışı için bkz. Selim İleri, "Edebiyatta Boğaziçi", *DBİst.A,* II, 286-288.

9 Emin Nihat, *Müsameretname*, haz. Sabahattin Çağın ve Fazıl Gökçek, İstanbul 2003, s. 28.

10 Emin Nihat, *Müsameretname*, 30.

11 Ahmed Midhat'ın eserlerinde İstanbul ile ilgili daha ayrıntılı bir çalışma için bkz. Mehmet Doğanay, *Ahmet Midhat Efendi'nin İstanbul'u*, İstanbul 2008.

rastlarız. Şehircilik açısından İstanbul, medeni şehirlerin gerisindedir: "Viyana gibi, Petersburg gibi, Paris gibi, Newyork gibi usûl-i cedide üzere tarh veya tecdid edilmiş şehirlerin sun'î hasıl eyledikleri letâfet mukabilinde şehrimizin ne letâfeti olabilir ki ukûl-i seyyâhîne hayret-fermâ olabilsin?"[12] İstanbul'un ayırt edici niteliğinin tabii güzelliği olduğunu iddia ederken, Ahmed Midhat, Osman Gazi'nin kurucu rüyasına atıfta bulunur. Böylelikle İstanbul'un güzelliği tarihsellik ve devlet dolayımıyla da teyit edilmiş olur:

> Gazi Osman Hazretleri görmüş olduğu meşhur rüyasını tarif ederken berreyn ü bahreynin nokta-i telâkîsinde vaki olan bu şehr-i celîli iki sarı yakut ile iki zümrüt arasında parıl parıl parlayan bir elmaspâreye teşbih ederek ol suretle tabir eylemiş ve bu letâfetin bir letâfet-i sun'iyye olmadığı ve Gazi-i müşârün ileyhin mahza şehrimize mahsus olan letâfet-i tabiiyyeden bahsetmek istediği gerek tarifin ve gerek mahallin suret-i zâhiresiyle malûm olmuştur.[13]

İstanbul iki kıta ve denizin kavuşma noktası ("nokta-i telâkî") olmakla birlikte değişik kıta ve bölgelerden insanların da karşılaşma merkezidir ve bu bakımdan evrensel bir insanlık sergisi gibidir: "Elhâletü hâzihî İstanbul'a Anadolu'dan, Rumeli'den, Avrupa'dan, Asya'dan, Afrika'dan velhasıl dünyanın kıtaât-ı hamsesinden adamlar gelir. Bu sebebe mebnîdir ki İstanbul'a nev'-i beşerin sergi-i umûmîsi denilse becâdır."[14]

Ahmed Midhat'ın eserlerinde ortaya çıktığı şekliyle İstanbul'un toplumsal hayatı dinler, etnisiteler ve diller çeşitliliğidir. Değişik toplumsal katmanların yan yana ve karşı karşıya geldiği, dinlerin birlikte yaşadığı, dillerin birlikte konuşulduğu ya da birinin diğer(ler)ini erittiği heterojen bir dinamik işlemektedir bu eserlerde. Ahmed Midhat tüm bu karmaşasıyla İstanbul'un antropoloji bilimi açısından da ilginç ve önemli bir vaka olduğunu düşünmektedir:

> Antropoloji noktainazarınca hem acîb, hem mühim olan bu hâlin bir misali de İstanbul'da yanı başımızdadır. Beykoz'a üç dört saat mesafede kâin Paşaköy ki, an-asıl bir paşanın çiftliği imiş. Ziraat hizmetinde istihdam için Rumeli'nden bir miktar Bulgar amele getirmiş. Alemdağı'ndaki Ermeni köyünden bazı fukara kızlar bitteşvik Bulgarlar ile tezevvüç etmiş. Kocalar karılarına Bulgarca ve karılar kocalarına Ermenice söyleyecekler değil ya? Bittabi Türkçeyi familya lisanı ittihaz etmişler. Bunlardan mütenâsil olan evlât dahi o lisanı tekellüm edivermişler. Şimdi bu karye ahalisinin mezhebi ilk pederlerinden mevrûs Rum Ortodoks mezhebidir. Hâlbuki ne kadınları, ne de erkekleri ne Rumca, ne Ermenice bittabi ne de Bulgarca hiçbir kelime bilmezler. Türkçe onların lisân-ı mâderzâdları olmuştur. Sûret-i telaffuzları da kurâ-yı mütecâvire ahalisinin telaffuzlarına benzemez. Bulgar telaffuzuyla Ermeni telaffuzu arasında müşterek ve mahlût bir telaffuzdur.[15]

Bu alıntıda farklı etnisitelerin karşılaşmasının "hâkim milletin" dili özelinde tek dillileşmeyi doğurduğu sunulurken aynı metinde çok dilliliğin övgüsü de vardır: "Hele biz kendi evlâdımızın Türkçe ve Rumcayı lisân-ı mâderzâd olarak söylediklerini görüyoruz. Beyoğlu'nda ikametimiz esnasında Ermeni çocuklarının Türkçe ve Rumca ve Ermenice olarak üç lisanı maderzâd hâlinde söylediklerini görmüşüzdür."[16]

İstanbul'un toplayıcılığı Ahmed Midhat'ın eserlerinin hikâyelerini toplamasında da dolaylı olarak işlemekte olan bir niteliktir. 1888'de basılan *Gürcü Kızı yahut İntikam*'ın "Methal" kısmında hikâyeyi bir seyyahtan nasıl öğrendiğini anlatırken İstanbul'un toplayıcılığı ile ilgili dolayımlı bir anlatı sunulur. Üç kıtanın "harita-i müctemiasına" bakıldığında İstanbul, Avrupa, Asya ve Afrika'nın "merkez-i umumisi" konumundadır. Bu "merkeziyet istidadı" eskilerden beri olduğu için İstanbul bir ticaret merkezine dönüşmüştür. Ticaret yollarının kesişiminde olması da seyyahların İstanbul'a yolu düşmesini sıklaştırmıştır. Seyyahların yaptıkları ya da yapacakları seyahatlerin "harita-i umumiyesi", İstanbul'da "nazar-ı icmale", toparlayıcı bir bakışa, genel bir değerlendirmeye alınır.[17] İstanbul'un merkezîliği sayesinde başka diyarların hikâyeleri de bu şehirde toplanırken bir başka açıdan da İstanbul'a gelenler kendi İstanbul hikâyesini oluştururlar. 1881'de basılan *Henüz 17 Yaşında*'daki bir anekdotta İstanbul'a gidip geri dönen üç köylü, köylülerine birbirine benzemez üç farklı İstanbul hikâyesi anlatır. İstanbul biri

12 Ahmed Midhat Efendi, *Süleyman Musli*, haz. Fatih Andı, Ankara 2000, s. 133. 1885'te basılmış *Hayret*'te (haz. Nuri Sağlam, Ankara 2000) de benzer tespitlerle karşılaşırız: "Hakikaten Payıtahtımızın İstanbul cihetini bir şehir addetmektense azim ve cesim bir köy addetmek daha ziyade münasip olur. Zira şehir denilen şey, insanların yaşamak için muhtaç oldukları her şeyi cami olmak lâzım geldiği hâlde İstanbul'da levâzım-ı mezkûreden birçoğunun noksanı bedihîdir" (s. 56).

13 Ahmed Midhat Efendi, *Süleyman Musli*, s. 134.

14 Ahmed Midhat Efendi, *Süleyman Musli*, s. 133.

15 Ahmed Midhat Efendi, *Taaffüf*, haz. Necat Birinci, Ankara 2000, s. 20-21. Eser ilk olarak 1895'te basılmıştır.

16 Ahmed Midhat Efendi, *Taaffüf*, s. 27.

17 Ahmed Midhat Efendi, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, haz. Kazım Yetiş, Ankara 2003, s. 5.

için medreseler şehridir, diğeri için "umumi bir meyhane", üçüncüsü için ise "karı pazarıdır". Bu üç hikâyeyi dinleyen köyün âkıl ihtiyarının şu saptaması anlamlıdır: "Herkes İstanbul'u kendi istidadına, iştigaline mahsus bir göz ile görmüştür."[18] İstanbul sahip olduğu potansiyel ile üç köylünün de tahayyüllerine uygun bir şehir sunabilmiştir.

Ahmed Midhat'ta İstanbul'un toplayıcılığına dair işaretler aynı zamanda toplanan ögelerin iç içe geçmesi, ögeler arasındaki sınırların belirsizleşmesiyle birlikte de düşünülür. Karnavallar bu niteliğin en iyi örneklerindendir. "Elbise ve kıyafet cihetiyle zaten şehrimiz daimî bir karnaval hâlinde"[19] iken karnaval zamanı bu renklilik son raddesine ulaşır. Karnaval zamanları özellikle Beyoğlu ve Galata'da, bireysel, etnik ve toplumsal sınırların aşıldığı bir coşku meydana gelir: "Karnaval geldi. O bezm-i nûşânûş tezyin olundu. Hem de ne sûretle zinetlenmiş! ... Balo verecek salonların önlerinde rengârenk bayraklar temevvüc ediyor ki dünya yüzünde bayrağı olan ne kadar milletler var ise kâffesinin elvân-ı millîyesini buralarda görebilirsiniz."[20] Şehirde karnaval "bir insan girdabıdır. Sen de onun bir katresi olarak girdap içinde yuvarlanır gidersin!"[21] ifadesinde açıkça görüldüğü gibi bu zamanlarda insan, şehrin cümbüşünde erir.

1897'de basılmış *Eski Mektuplar*'da şehir deneyimine maruz kalmanın, keşmekeşi tecrübe etmenin yıpratıcılığı ön plana çıkar. İzmir'deki aşkını unutmak için İstanbul'a gelen Kenan'ın şehir deneyimi korkutucu ve yorucudur. "Nazar-ı iştiyak"la bakmasına rağmen şehrin insanları ona "pek soğuk, pek yabancı" gelmektedir. Kenan, şehrin çalışma hayatı, hamalların, arabacıların, kayıkçıların gürültüleri ve "vâveyla-yı azîm"leri karşısında "alıklaş"maktadır. "Bir müddet akvât-ı yevmiyyesini tedarik için canavarlar gibi birbirlerine saldıran bu heriflere hayretle temâşâ etmişti. ... Seyahat yorgunluğunu inzimam eden bu *şemâtet-i cân-hırâş* onu perişan etmişti. ... [B]u gürültüden kurtulup da hotele girdiği zaman geniş bir nefes almıştı."[22]

Müşahedat romanı Ahmed Midhat'taki yukarıda değindiğimiz değişik İstanbul tezahürlerini kendisinde toplamasıyla öne çıkmaktadır. 1890'da tefrika edilmeye başlanan ve 1891'de basılan romanda, İstanbul'un hem dinsel, etnik, dilsel çeşitliliğini, hem sosyal bir merkez oluşunu, hem karnavalesk yapısını hem de romanlara kaynaklık eden hikâye toplamaya müsait dokusunu bulmak mümkündür. Vapurdaki toplumsal katmanlara ve cinsiyete dayalı pratiklerle başlayıp değişik dinler arasındaki aşk ilişkilerine yayılan, Ermeni bir kızın farklı dillerde okuma pratiklerinden İstanbul'daki millîlik, yerlilik ve yabancılık kipleri arasındaki dinamiklere uzanan romanın merkezî kavramı temaşadır. Romanlar, "yalnız bir adamın sergüzeştini" değil "ahvâl-i âlemi [de] tetebbu"[23] ederler. Bir kişinin macerasını şehrin tüm dinamiklerini kat ederek kavramaya çalışmak gerektiğini düşünen anlatıcı için "âlem denilen şu tiyatrohâne-i daimiyyenin her köşesini bir saha-i temaşa"[24] addetmek gerekir. İnsan dünyanın her hâlini icra edemez ama tetebbu edebilir. Bu iddiaya örnek olarak şehirde dolaşmanın verilmesi de konumuz açısından önemlidir. Anlatıcı, şehirde yaşanan hayatı, uğraşılan meslekleri pratik bir kazanç sağlama fikri olmadan seyir ve temaşa etmenin insanın "fikr-i hikmetini tenvir" ettiğini düşünmektedir.

Bu yaklaşımla anlatıcı rolündeki Ahmed Midhat, bize başka eserlerde pek karşılaşmadığımız kadar canlı ve çeşitli bir İstanbul tasviri sunar. İstanbul çalışma ve ticaret hayatının merkezi olarak betimlenir. Şehrin gün içindeki hayatını devam ettirebilmek için geceleyin çalışanların pratiklerinden Köprü ve Sirkeci'ye odaklanan ticaret canlılığına geçilir. Ahmed Midhat'ın kılavuzluğunda paranın ve emeğin İstanbul'daki dolaşımını da temaşa ederiz. İstanbul, "Koca bir memleket. Koca bir panayır[dır]."[25] Roman kişilerinin ve İstanbul âleminin temaşası esnasında yazar-anlatıcının hikâyeyi nasıl topladığını, ne şekilde oluşturduğunu ve kişilerin bu sefer okura dönüşerek metni nasıl yorumladığını ve bunun sonucunda metnin nasıl tadil ve tamir edildiğini de tecrübe ederiz. İstanbul, kurmacanın yuvalandığı şehir olduğu kadar üstkurmacanın oluştuğu şehir olarak da romandadır.

İSTANBUL'U TEMAŞA, TEMSİL VE TECRÜBE ETMEK

İdealleştirilmiş İstanbul: Duyulardan Arındırılmış Bir Tecrübe

Mizancı Murad'ın (d. 1854-ö. 1917) 1890'da basılan *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanının başlangıcında

18 Ahmed Midhat Efendi, *Henüz 17 Yaşında*, haz. Nuri Sağlam, Ankara 2000, s. 22.

19 Ahmed Midhat Efendi, *Karnaval*, haz. Kazım Yetiş, Ankara 2000, s. 15. İlk baskısı 1881 yılındadır.

20 Ahmed Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 139.

21 Ahmed Midhat Efendi, *Karnaval*, s. 140.

22 Ahmed Midhat Efendi, *Eski Mektuplar*, haz. Ali Şükrü Çoruk, Ankara 2003, 37-38.

23 Ahmed Midhat Efendi, *Müşahedat*, haz. Necat Birinci, Ankara 2000, s. 54.

24 Ahmed Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 55.

25 Ahmed Midhat Efendi, *Müşahedat*, s. 64.

da İstanbul ve Boğaziçi temaşası merkezîdir; ancak bu estetik deneyime yaklaşım iki yönlüdür. Varna'dan İstanbul'a gitmekte olan vapurda Boğaz görüş alanına girdikten sonra meydana gelen tepkilerle başlayan ilk bölümde, bir yandan İstanbul'u estetik bir nesne olarak temaşa etmek, "Boğaziçi ile İstanbul'un lâtif ve azamet-redif manzaralarından hisse-yâb-ı teessür ve telezzüz olmak"[26] arzusuyla İstanbul'a gelen yirmi kişilik Avrupa seyyahlarının bakışına odaklanırız. Bu bakışta İstanbul'un güzelliğiyle kendinden geçme söz konusudur. Ancak bölümün asıl odak noktası, romanın da temel figürü olan Mansur'dur. Aslen Cezayir'in yönetici ailelerinden birine mensup olan, Fransız sömürgeciliğine maruz kalmış, sonra da Fransa'da tıpla beraber şarkiyat tahsil etmiş Mansur'un otantik İslam'ı, sahih Müslümanlığı, sömürgecilikten azade bir Osmanlı yerliliğini tecrübe etmek için geldiği yerdir İstanbul. Mansur'un İstanbul'a dair ilk deneyimi Avrupalı seyyahların estetik olarak kendinden geçmeleri ile iç içe ve karşıtlık hâlinde verilir.

Mansur'da İstanbul'dan gelen estetik uyaranlarla kendinden geçme yerine bu uyaranlara karşı kayıtsızlık hâkimdir. Tavrı ve bakışları sabit olan Mansur "mıhlanmış"[27] gibidir: "[M]ülâhazat-ı zihniye ve teessürat-ı hafiye-yi kalbiyesine mağluben kendisini ve etrafındakileri unutmuş"tur,[28] "[e]nzar ve efkârını birtakım âmal-i meçhule dairesine sevk ederek heykel gibi"[29] durmaktadır. Seyyahların İstanbul tecrübesi duyusal iken Mansur'un duyuları İstanbul'a kayıtsızdır. Anlatıcıya göre, Mansur'un İstanbul manzarasıyla ilişkisi görme olarak bile tanımlanamaz: "Gözleri açıktı. Fakat beyni hissiyat ve teessürat-ı kalbiye ile kâmilen istila olunmuştu. Gözün hizmetine ayine-i in'ikas ve teessür olacak beynin bir cüz'ü kalmamıştı."[30] Mansur, bedeni ve duyularıyla değil beyni, fikri ve kalbi ile İstanbul'u tecrübe etmektedir. İstanbul'un kalbi, İstanbul ideali bir mıknatıs gibi Mansur'u çekmektedir. O, saltanatın ve hilafetin merkezi olan İstanbul'un "kuvve-i cazibesi", "elektrik kuvveti"[31] altındadır. Mansur'un İstanbul'a tutkuyla bağlanan kalbi gözüne, duyularına meydan vermezken İstanbul hayali tüm varlığında cisimleşmiştir: "Vücudunun kıllarına varıncaya kadar her cüz'ü hayalinde çoktan beri tecessüm etmiş olan 'İstanbul' ile kavuşmaya hazırlanmıştı[r]."[32] Boğaz'da ilerlerken tarihî İstanbul'un, İstanbul'un merkezinin görünür olmasıyla Mansur'un duyuları da harekete geçer. Sarayburnu'na bakarken artık duyularla duyguların, manzarayla idealin kaynaştığı bir deneyimle vücut kendinden geçer: "[Y]ekdiğerine refakat edercesine gözlerine icra-yı nüfuz eden güzel manzaralar ile kalbini istila eyleyen tatlı hatıralara vücudunun tahammülü kalmadı. Sermest-i teessür olmuştu. Zira hakikat rüyanın yerine geçmişti."[33]

Mansur'un otantik, el değmemiş ve saf İstanbul ideali roman ilerledikçe sarsılacaktır ama daha ilk bölümden bunu sarsan işaretler de görülür. Yoğunluğunu yukarıda ifade ettiğimiz manevi İstanbul deneyimi ilk olarak Rumelihisarı'nın yanındaki Robert Kolej görüntüsü ile kesintiye uğrar. Şehrin Osmanlılaşmasının ve İslamileşmesinin simgesi bir yapının hemen yanındaki misyoner okulu, Mansur'un saf deneyimindeki ilk lekedir. Vapurdan indikten sonra Pera'da yaşadıkları, kuruşun yerine frankın dolaşımda olması, "Türkçe yazıdan, rakamdan eser göreme[mesi]"[34] lekeleri çoğaltır. Ancak yine de oteldeki odasında seyrettiği İstanbul manzarası bu lekeleri unutturur. İstanbul ile Mansur'un kalbi tam bir ahenk içindedir: "Güneşin diyar-ı cenubiyeye mahsus olan parlaklığıyla manzaranın ancak İstanbul'da meşhud olan letafet ve taraveti, acı tecrübelerle henüz yaralanmamış bulunan Mansur Bey'in saf kalbiyle bir âhenk teşkil etmekteydi."[35] Odasından İstanbul'la birlikte Uludağ da görülmektedir. Osmanlı'nın hem başkenti, hem de kuruluş dönemini temsil eden Uludağ gözlerinin önündedir. Bu temaşa, vecdle sonuçlanır. Vücudu "elektrik cereyanı gibi bir cereyan-ı deruniye" ile sarsılır: "O sarsılma, eser-i azim-i Osmanî'yi yekten tecessüm ettiren fikrinin hayran-ı azamet ve mehabet olmasından, muhabbet, sadakat, şükran, iftihar gibi hissiyat-ı müessirenin birden kalbe hücum eylemesinden neşet etmişti."[36] Yukarıda Ahmed Midhat'ın *Süleyman Musli*'sinde de İstanbul'un güzelliğinin Osman Gazi'nin gördüğü imparatorluğun kurucu rüyasıyla birlikte düşünüldüğünü hatırlayalım.

Temsilî Bir İstanbul'u Temaşa Etmek

Nabizade Nazım'ın (d. 1862-ö. 1893) 1896'da yayımlanan *Zehra*'sında ise İstanbul, Suphi ve Zehra'yı kuşatan bir

26 [Mizancı] Mehmed Murad, *Turfanda mı yoksa Turfa mı?*, haz. Tacettin Şimşek, Ankara 2005, s. 1.

27 [Mizancı] Mehmed Murad, *Turfanda mı?*, s. 3.

28 [Mizancı] Mehmed Murad, *Turfanda mı?*, s. 2.

29 [Mizancı] Mehmed Murad, *Turfanda mı?*, s. 5.

30 [Mizancı] Mehmed Murad, *Turfanda mı?*, s. 5.

31 [Mizancı] Mehmed Murad, *Turfanda mı?*, s. 6.

32 [Mizancı] Mehmed Murad, *Turfanda mı?*, s. 6.

33 [Mizancı] Mehmed Murad, *Turfanda mı?*, s. 9.

34 [Mizancı] Mehmed Murad, *Turfanda mı?*, s. 15.

35 [Mizancı] Mehmed Murad, *Turfanda mı?*, s. 16.

36 [Mizancı] Mehmed Murad, *Turfanda mı?*, s. 17.

varlık olarak karşımızdadır. Romanın başlangıcında bu çift, Boğaziçi'nde dolaşımda olan sesleri, görüntüleri ve tabiatı temaşa ederken kendilerinden geçmiş bir hâldedir. 1884 yazında temaşa edilen bu İstanbul da toplayıcılığıyla öne çıkar. Boğaziçi'nin her noktası, "mecma-ı enva-i bedayi bir panorama" gibidir; "cami-ül-bedayi"dir;[37] "letafet-i tabiiyeden mâdût ne kadar 'bedayi' tasavvuru mümkünse kâffesini câmidir."[38] "Panorama" kelimesinin de açıklıkla ifade ettiği gibi İstanbul, özellikle Boğaziçi, temaşa edilecek bir temsil addedilmektedir. İstanbul, bir sanat temsili gibidir: "[O] derece ruh okşayıcı, his uyandırıcı, *şiir* gıcıklayıcı levhalar, manzaralar göstermekte idi ki şehr-i şehîrimizin bedayi-i tabiiyesinden haberdar olabilmek için bu *levha*ları, bu *manzara*ları göğüs geçire geçire temaşa etmek lâzım gelir."[39] Boğaz'ın "jeoloji ve topografyası", ona estetik bir biçim, "şekl-i bedi" verir. Boğaz'ı çevreleyen tepeler, gölgeler, korular, koylar ve küçük vadilerin uyumuna ek olarak beyaz bulutlar masmavi denize aksedince, deniz gökyüzüne, gökyüzü denize dönüşür. Bu görüntü ile kurulan estetik ilişkiyi, "temaşagir-i mütehassisin hissiyatını tasvire imkân tasavvur olunamaz."[40] Ancak bu yalnızca özel bir tabiat hâlinin estetik deneyimi değildir, bu hâlin içinde yuvalanmış olan sosyal pratiklerin, sandal sefalarının, mehtap âlemlerinin,[41] musikinin ve şiirin de deneyimlenmesidir. Mehtapta söylenen bir şiirin şu dizeleri bu estetik-toplumsal deneyimin öznel boyutunu da vurgular: "Gönüller çırpınır sîmab içinde cûş-i sevdadan/Olur âzâde sevdalar bütün kayd-ı süveydâdan"[42]

Suphi ve Zehra gibi iki temel figürün roman sahnesine çıkışı da yukarıda değinildiği gibi gibi böyle bir estetik deneyimin içerisinde kendilerinden geçişlerine odaklanılışı ile olur. Suphi ve Zehra'nın evliliklerinin güzel zamanları da bu estetik şehir deneyiminin yoğunluğu ile ifade edilir. Libade civarındaki köşkten İstanbul'a bakan "nazar-ı temaşa" sefa ile uçan bir kuş gibi şehir manzarasının her noktasına konar. "[B]edayi-i tabiiye panoraması" olan İstanbul'u, "bu âlem-i zevk-abat"ı gıpta uyandıracak bir şekilde temaşa ederler.[43] Suphi, Zehra'dan ayrılıp Sırrıcemal'le evlenir ve Sırrıcemal'i de Ürani ile aldatır. Ancak yanındaki kadın kim olursa olsun Suphi'nin aşkla kendinden geçmesi şehir temaşasıyla iç içedir. Ürani ile birlikte arabayla Kâğıthane'nin güzelliklerini tecrübe ettikten sonraki şu ifadeler bu durumun iyi bir örneğidir: "Şu menazır-i lâtife Ürani'nin cazibesi, neşesi ve bahusus konyağın tesiriyle Suphi'yi safasından gaşy eylemekteydi..."[44] Suphi'nin Ürani'ye kapılmış olmaktan kaynaklanan huzursuzluğu tecrübe ettiği mekân da İstanbul'dur. Neredeyse sinir krizi olarak yaşanan bu huzursuzluk, Sarıyer kıyısında yapılan yürüyüşle iç içedir. Suphi'nin bedeni kıyı boyunca ilerlerken zihninde de Ürani ile ilişkisine dair heyecanlı ve halecanlı bir yolculuğa çıkar. Bu sefer, İstanbul'un estetik-toplumsal deneyiminin asli uyaranlarına karşı duyarsızlaşmış, Boğaz'daki sandal sefalarına ve aralarında yürüdüğü diğer insanlara karşı kayıtsızlaşmış bir Suphi vardır. İfrata varmış tutkusuna yönelttiği gazapla kendinden geçmiş olan Suphi uyaranlara karşı kayıtsızlaşmış olsa da yine de şehirde yürüyüş sayesinde sakinleşir. Yürüyüşün sonunda günü yaşama arzusu ve Ürani tutkusu tekrar galip gelir. Şehir, gazabın tecrübe edildiği ve sonrasında sakinleştiği bir ruh hâlini kuşatmıştır. Aynı zamanda duyulara açıklıkla şehre açıklık arasındaki paralellik kuvvetlidir.[45] Ancak Ürani'nin kendisini aldattığını öğrenince hakkıyla yüzleşilememiş huzursuzluk, son noktasına gelir ve Ürani'yi öldürür. Suphi'nin şehir deneyimi daima bu süreçlerle iç içedir. Ürani'ye tutkusu onu sokaklara düşürürken, tulumbacılık mesleğine, adabına ve ahlakına yönlendirirken, Ürani'yi öldürüşü de şehirden sürülmesine yol açmıştır.

Temaşanın Estetik Temsili

Fatma Aliye'nin (d. 1862-ö. 1936) 1896-1897'de tefrika edilip 1898'de yayımlanan *Refet* romanında da İstanbul'un estetik deneyimi dolayımıyla kendinden geçmenin özgün bir örneğini buluruz. Yaşadığı meşakkatli hayat ve "çirkinliği" nedeniyle kendisini -duyusallığını ve arzularını silerek- salt akıldan ibaret bir varlık olarak tecrübe eden, duyuların ve arzuların yoldan çıkarıcılığına karşı son derece temkinli Refet, üst sınıf mensubu arkadaşı Şahap ve ablası Cazibe'nin Göztepe'deki aile köşkünde yaşadığı iki ay müddetinde daha önce tatmadığı hâlleri tadar. Köşkün kendi güzelliği kadar kuşattığı İstanbul manzarası da dikkate şayandır. Adalar'dan Boğaziçi'ne kadar geniş bir İstanbul manzarasını seyreden Refet'in manzarayla ilk ilişkisi de aklidir: Örneğin manzarayı haritaya benzetmektedir. İstanbul manzarası, "sanat

37 Nabizade Nazım, *Zehra*, haz. Mustafa Nihat Özön, İstanbul 1954, s.4.

38 Nabizade Nazım, *Zehra,* s. 2.

39 Nabizade Nazım, *Zehra,* s. 2.

40 Nabizade Nazım, *Zehra,* s. 4.

41 Mehtap âlemleri ile ilgili olarak bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul 1960, s. 326-328; Beşir Ayvazoğlu, *Geceleyin Dersaadet*, İstanbul 2013, s. 129-137.

42 Nabizade Nazım, *Zehra*, s. 8.

43 Nabizade Nazım, *Zehra*, s. 36.

44 Nabizade Nazım, *Zehra*, s. 105.

45 Nabizade Nazım, *Zehra*, s. 152-156.

ile tabiatın birleşmiş olduğu [bir] harita-yı tabiiye"[46] gibidir. Ancak zamanla İstanbul, Refet'in çelikten iradesine ve temkinliliğine sirayet etmeye başlar. Manzara, sınırları belli bir haritadan, bakışların sınırları zorladığı, "göğe doğru dalmak ist[ediği]"[47] bir temaşa alanına dönüşmektedir. Köşkün diğer sakinleri hareket hâlindeyken, koşup eğlenirken Refet, temaşaya dalmaktadır. Bu hâlin başlangıcında Refet'in anlama ve hissetme yetisi de genişlemekte, daha kıvrak bir şekilde okuduklarını, dinlediklerini kavrar hâle gelmektedir. Zamanla manzaranın doğurduğu mestlik, sızmışlık hâli, diğer etkinlikleri, özellikle kitap okumayı da etkiler.[48] İstanbul'un tabiatından, arabalarından, yapılarından, insanlarından oluşan bu manzara karşısında Refet tam anlamıyla kendinden geçmiştir artık. İstanbul'un "asar-ı letaif-i tabiiye"si henüz açığa çıkmamış bir şiir ("kuvve-i şiir") biçiminde havaya karışarak Refet'in "derununa nüfuz et[mektedir.]"[49] Hayatın gerçekleri sonucunda duyusallığını, arzularını ve içindeki sanatçıyı baskılayan, varlığını iradesinin denetimine bırakan Refet, İstanbul'un hareketini, cereyanını ve deveranını[50] temaşa ederek gevşemekte, duyusallaşmakta ve arzulamaktadır. Bu hâl içerisinde telaşa kapılan Refet'in iradesi, içinde uyananları, kalbinin hareketlerini tekrar bastırmaya çalışır, kalbi en çıplak hâline, biyolojik işlevine indirgemeyi amaçlamaktadır: "Ben burada bu miskin ve zavallı vücutta cevelan-ı deme hizmet eden kalp dedikleri bir et parçasından başka bir şey tanımıyorum."[51] Ancak bir ayın on dördü gecesi deneyimlediği İstanbul hâli karşısında tekrar "[b]aşı dönmeye, beyni karışmaya"[52] başlar. Artık şehrin tabii güzelliğinin üzerindeki etkilerini yok etmek, bastırmak mümkün değildir. Bunun yerine etkiler ve duyular yüceltilir, estetik deneyim estetik bir esere dönüşür. İstanbul'u temaşa etmenin Refet'te açığa çıkardıkları, resim suretinde cisimleşir.

Kalabalığa Maruz Kalmak, *Cemm-i Gafîri* Tecrübe Etmek

Recaîzade Mahmud Ekrem'in (d. 1847-ö. 1914) 1896'da tefrika edilen 1898'de basılan *Araba Sevdası* da Namık Kemal'in *İntibah*'ı gibi Çamlıca Bahçesi'nde başlar. Çamlıca Bahçesi'nin açıldığı 1870 yılında geçen romanda, Çamlıca *İntibah*'ta olduğu gibi tüm İstanbul'u manzara açısından bir arada toplayan konumundan çok, cazibesiyle insanları kadınlı erkekli bir arada toplayan bir mekân olarak öne çıkar. *İntibah*'ta yeşillenen erkekler *Araba Sevdası*'nda arı olmuştur, kadınlarsa çiçek.[53] Romanın yazıldığı dönemde tenhalaşmış olan Çamlıca Bahçesi, 1870'te "hengâmeli bir *sûrgâh*-ı şevk ve şagab"[54] olarak ziyaretçileri kendisine celp etmektedir. Tabiatıyla ziyaretçileri arasında bir ahenk vardır. Tabiatı "baharistan-ı tabiatın bir *mecmuâ-ı müntehâbâtı*" iken ağaçlar, "heva-yı arzu önünde bîkarar olan ehl-i şebab gibi" titremektedir.[55]

Romanda, İstanbul ahalisi için yeni olan park deneyiminin ahalinin gezinme pratiklerini nasıl etkilediği ayrıntılı bir şekilde betimlenmektedir. Bu yeni yoğunlaşma ve toplanma alanında cinsiyetler arası ilişkilerin nasıl biçimlendiği, toplumsal katmanların ne şekilde görünür olduğu, arabayla dolaşmanın temaşa pratiklerini nasıl etkilediği gibi meseleler Bihruz'un aşk tecrübesini kuşatacak şekilde verilir. Hatta park deneyimi Bihruz'un aşkının başlangıç zeminini oluşturmakla kalmaz, bilinçdışına sızar. Bihruz'un küçük değişikliklerle sıklıkla gördüğü rüya ya da bu rüyayla bağlantılı hayalleri, "nüzhetgâh-ı hayalî"de, "park imajiner"de geçmektedir.[56] Bihruz'un bilinçdışı bir nevi park olarak tahayyül edilmektedir.

Bihruz, parktaki toplumsal hayattan memnun değildir. Parkın özellikle cuma ve pazar günleri artan keşmekeşi Bihruz'un bazen aşkına kavuşmasına bazen de kendi başına kalmasına engeldir. Halk parkta bir yığına, kitleye dönüşmektedir. İnsanlarla birlikte seslerin ve kokuların da iç içe girdiği ahenksiz bir bütünlüktür kalabalık park. Bazı insanlar midelerinin bazıları da gözlerinin iştahını tatmin etmek için gelmektedir parka. Bu "karmakarışık kalabalığın gulgule-i mevâridât ve muhâverâtına"[57] satıcı sesleriyle birlikte güzel icra edilmeyen müzik de karışmakta ve görsel ve işitsel kalabalığa yemek kokularının da dâhil olmasıyla Çamlıca, "tertibsiz, letafetsiz, zevksiz, liyakatsiz bir sûrgâha"[58] dönüşmektedir. Bu ahenksiz hengâmede dolaşan kalabalığın *Araba Sevdası*'ndaki özel adı "cemm-i gafîr"dir.[59]

46 Fatma Aliye Hanım, *Refet*, haz. Şahika Karaca, İstanbul 2012, s. 138.

47 Fatma Aliye, *Refet*, s. 139.

48 Fatma Aliye, *Refet*, s. 145.

49 Fatma Aliye, *Refet*, s. 146.

50 Fatma Aliye, *Refet*, s. 145.

51 Fatma Aliye, *Refet*, s. 147.

52 Fatma Aliye, *Refet*, s. 153.

53 Recâîzâde Mahmûd Ekrem, *Araba Sevdası*, haz. Mehmet Emin Agar, İstanbul 1993, s. 8.

54 Recâîzâde, *Araba Sevdası*, s. 9.

55 Recâîzâde, *Araba Sevdası*, s. 9.

56 Recâîzâde, *Araba Sevdası*, s. 68-71.

57 Recâîzâde, *Araba Sevdası*, s. 87.

58 Recâîzâde, *Araba Sevdası*, s. 87.

59 Recâîzâde, *Araba Sevdası*, s. 89.

"Cemm-i gafîr" ifadesi, neredeyse Gustave Le Bon'un aynı yıllarda formüle ettiği "kalabalık"/"kitle" terim(ler)ine denk düşmektedir. Çamlıca'nın "cemm-i gafîr"iyle açılan roman, Beyazıt çevresinin ramazan ayındaki "cemm-i gafîr"iyle sona ermektedir. Anlatıcının gözünden iştahla anlatılan İstanbul'un ramazandaki insan ve eylem çeşitliliği Periveş'in öldüğünü zanneden Bihruz için azap gibidir. Kalabalığın şenliği ile Bihruz'un kederi arasındaki ilişki kalabalığın hareketi ile Bihruz'un bu hareket içerisinde sıkışıp kalması karşıtlığı ile verilir. Aynı zamanda İstanbul'un ramazan kalabalığında manevi, toplumsal ve cinsel olan iç içe geçmektedir. Bu manevi-toplumsal ortamın içinde kadın erkek cilveleşmeleri de dolaşımdadır. Kadınların yoğunluğunun şiddeti "yaşmak derya-yı huruşanı"[60] ifadesiyle dile getirilir.

İstanbul'un *Cemm-i Gafîrin*de Öznellik ve Aşk Tecrübesi

Halit Ziya Uşaklıgil'in (d. 1867-ö. 1945) 1897'de *Araba Sevdası* ile birlikte tefrika edilen *Mai ve Siyah*[61] romanına geldiğimizde "cemm-i gafîr"in coşkun yaşmak denizinin yerine şemsiyeler geçer. Ahmed Cemil, arkadaşıyla birlikte yürürken "köprüyü bir yandan bir yana istila eden siyah, lacivert, nefti bir alay canlı müthiş mantarlar gibi havalanarak, sallanarak yürüyen şemsiyeleri seyre[tmektedir]."[62] Ahmed Cemil, hayalleri ile hakikatin çarpışması açısından Bihruz'la akrabalık içerisinde olsa da Bihruz'un görmekten çok görünmek sevdasının karşısında Ahmed Cemil'in temaşa arzusu bulunmaktadır. Luxembourg Kahvesi'nde oturup halkı seyreden Ahmed Cemil, bazı kişilere dikkatle odaklanarak, kıyafetlerine ve jestlerine bakarak onlara dair küçük hikâyeler oluşturmaktadır.[63] Ahmed Midhat'ın temaşacı figürü, şehirde dolaşımda olan hikâyeleri yazı düzlemine taşımaya, kaydetmeye yönelmişken Ahmed Cemil'de gözlemler kadar gözlemlerin iç dünyadaki dönüşümleri de önemlidir. Şu ifadeler öznelliğin süreçteki rolünü açıklıkla ortaya koymaktadır:

> Böyle gözlerinin önünden yüzlerce, binlerce beşer hayatı geçerdi; burası, şu kahvenin şu kısa kadife iskemlesi onun için zengin bir kütüphane idi ki muhteviyatı, mücelledatı okunmaz, hissedilir; görülmez anlaşılır. Hikâye yazmak isteseydi bunların her birinde bir mevzu bulmuş olurdu.[64]

Şehirde aylakça dolaşıp vitrinleri, oyuncakları, kıyafetleri, nesneleri, "bütün o gönülleri taltif eden *hiç*leri seyretmek"[65] Ahmed Cemil'in bir başka temaşa etkinliğidir.

Eğlence dünyası *Araba Sevdası*'nda olduğu gibi ahenksiz birçoklukla tanımlanır. Beyoğlu geceleri birbiriyle uyumsuz ve gürültülü kötü müziklerle, gerçekten eğlenmeyen ama sırf ertesi gün arkadaşlarına "oradaydım" diyebilmek için Beyoğlu'nu dolduran insanlarla nitelenirken[66] Kâğıthane, sevda peşinde dolaşanlar, araba izdihamı ve ses kaosundan ibarettir. Sesler, *Araba Sevdası*'nı hatırlatır: "[K]ahve tâbilerinin naraları altında bir Yahudi hokkabazının yaveleri arasına sıkışmış bir Hicaz faslını esneye esneye, gerine gerine okuyan takımın karşısında ağzı açık dinlemek için yarı günümü feda edemem."[67]

Ahmed Cemil için şehir aynı zamanda cinsiyetli bir mekândır. Genç kızlık hâlini temaşa etmek Ahmed Cemil'in en büyük keyiflerinden biridir: "[D]ün başka bir şey iken yarın başka bir şey olmaya hazırlanan; fakat bugün müphem, müşevveş, o müphemiyeti, müşevveşiyeti için şiirle, sevda ile dolu olan bu mahluklara, bütün güzergâhına tesadüf eden o genç kızlara Ahmed Cemil perestişe benzer, buseyi andırır bir garam nazarıyla bakardı."[68] Aslında Kâğıthane'de, Şişli'de, Tepebaşı'nda, Taksim'de, Köprü'de karşılaştığı o genç kızlar, hayalindeki ideal genç kızın bir tecellisi gibidirler, "o genç kızın mevhum şekli etrafında uçuşan birtakım periler, kanatlı şiirler[dir.]"[69] Yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lâmia ile Taksim'de tesadüfen karşılaşmaları ile hayallerdeki genç kızın belli belirsiz şekli ortadan kalkar ve Lâmia'nın suretine bürünür. Artık genç kız olmuş Lâmia'yı görmekle Ahmed Cemil aşkının asıl yönelimini, "bütün ruhunun *emel zübdesi*ni"[70] keşfeder. Bu keşif, Ahmed Cemil'in şehir deneyimi ile iç içedir. Lâmia ile karşılaşmasıyla bir yandan Lâmia'nın yüzü "tenasüh silsilesinden geçerek, her tebeddülünde bir hatıra gıcıklayarak, bütün hayatını, dimağında, bir dakika içinde tekrar yaşatı[rken],"[71] diğer yandan Ahmed Cemil'in bakışı şehre yayılmakta, Taksim Bahçesi'ndeki

60 Recâîzâde, *Araba Sevdası*, s. 203.

61 *Mai ve Siyah*'taki İstanbul gecelerini inceleyen bir yazı olarak bkz. Ayvazoğlu, *Geceleyin Dersaadet*, s. 119-127.

62 Halid Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, haz. Enfel Doğan, İstanbul 2011, s. 153.

63 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 155-156.

64 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 156-157.

65 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 200.

66 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 158-159.

67 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 179.

68 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 202.

69 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 202.

70 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 204.

71 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 206.

insanlardan Boğaz manzarasına doğru genişlemektedir. Lâmia'nın bin bir hâli ile Boğaz manzarası birbirine paralel işlemektedir. "Boğaz'ın sakin levhası ... gözlerinin içinde bulanıyor; tepeler, sular, yalılar, bütün güzel şekiller, manzaralar bir fırça darbesinden kopma renkler imiş de yekdiğerine karışarak bir hamur hâline geliyormuş gibi oluyordu."[72]

Lâmia'ya kavuşamaması, kız kardeşinin ölümü ve edebî başarısızlıklar ile birlikte gerçekleşen Ahmet Cemil'in hayal kırıklığı da İstanbul'la iç içedir. *Turfanda mı yoksa Turfa mı?*'da gördüğümüz gibi İstanbul'a geliş esnasında temaşa edilen manzara izleğiyle başka metinlerde daha sık karşılaşsak da *Mai ve Siyah* bize İstanbul'un ayrılış esnasındaki manzarasını sunar. Hayal kırıklıklarından sonra yeniden başlayabilmek için İstanbul'u terk etmek durumunda kalan Ahmet Cemil'in gözünün önünden İstanbul'un kayboluşu ayrıntılı bir şekilde betimlenir. Vapurun hareketiyle birlikte duygularının kabı addettiği şehir bir resme dönüşmeye başlar:

> [L]imanın izdihamı, İstanbul'la Galata arasında sıkışan bu deniz parçasını bir mahşer hâline getiren bütün o hareket bir müddet beynini, gözlerini işgal etti; fakat vapur bu izdihamı yavaş yavaş, güya şu hayattan tahassürle iftirak ederek, uzak bıraktıkça; dakikalar geçerek Ahmed Cemil'in nazarında bütün hayatının yegâne tahassüs mahfazası olan bu şehri ufkun lacivert zeminine tersim olunmuş bir levha şeklinde bırakmaya başlayınca kalbinde birden, elim bir iftirak hissi duydu[.][73]

Refet'te İstanbul manzarasının temaşası bir sanat eserine dönüşürken, *Mai ve Siyah*'ta İstanbul'dan ayrılık tecrübesi şehri bir resim gibi telakki etmeye yol açmaktadır.

İstanbul'da Kendinden Geçme ve Sınır İhlalleri

Mehmet Rauf'un (d. 1875-ö. 1931) 1901'de basılan *Eylül* romanında Boğaziçi değişik manevi ve psikolojik anlamların da atfedildiği yoğun bir simgesellikle yüklüdür. Suad ve Süreyya'nın Boğaziçi'ne taşınmadan önce yaşadıkları ev ve muhit "manzaranın mahdûdiyeti, yek renkliliği" ile malul iken Süreyya burada yaşadıkları hayatı çile doldurmaya, manastırda yaşamaya benzetmektedir.[74] Süreyya'nın kuvvetli bir Boğaziçi arzusu vardır. Boğaziçi "[k]alabalık içinde yalnız yaşamak, kalabalık içinde gezip bir köşeye kaçmak"[75] zevkini verecektir. Hem toplumsallaşabildikleri hem de yalnız kalabildikleri bir yer imkânı, duygusal ve cinsel hayatlarını da etkileyecektir. Boğaziçi'nde yaşamak demek Süreyya'nın aynı zamanda başka kadınları da görmesi ve başka kadınları gördükçe de Suad'ı daha çok arzulaması demektir. Süreyya için Boğaziçi tabii olan ile toplumsal olanın, kamusal alanla mahremin temas etmeleri sayesinde her birinin kendi kıymetini yaşayabilmek anlamına gelmektedir.

Suad'ın babasının yardımıyla Boğaz'da bir yalı kiralamalarıyla arzulanan hayata kavuşulur. İstanbul'un diğer her noktasından daha temiz, daha latif, daha hakiki bir yaşama kavuşmuşlardır. Daha sonra Suad'a âşık olacak Necib'in evli çifti ziyarete giderken hissettikleri aynı şekilde hayat doludur. Necib, Beyoğlu'nun melâl ve kasvet dolu hayatından Boğaz'a doğru yöneldikçe açıklık ve ferahlık hissetmektedir:

> [V]apur Boğaziçi'ne şitâb eden halk ile taşarak, Köprü'den çözülüp Boğaz'ın mavi sinesine gömüldükçe bu kendisi için bir inşirâh, git gide çoğalan bir güşâyiş oldu. Etrafına bakarak hep şâd ve handan bulduğu yolcuların bahar ile sermest hayatları, sürûru arasında pür-zevk bir hayat hissediyor, geniş nefesler alarak kırların telâtum eden yeşilliklerinin, renk renk çiçeklerinin taze kokularıyla bir zindegî, bir faaliyet ve galeyâna boğuluyordu. Bütün melâl ve kasveti Beyoğlu'nun sokaklarında kalmıştı. Her çehrede bir neşe vardı. Vapurun üst güvertesini dolduran halk içinde kadınların hepsi ona bugün şâyân-ı arzu bir güzellikle görünüyordu. Sâhil binalarının teakub ve tevâlîsinin süratinden nîm sersem, gözünün önünde kaynayan şu cûşacûş hayattan nîm habide idi.[76]

Bu kendinden geçme hâli Necib'e özgü değildir; Suad, Süreyya ve Necib'in birlikte geçirdikleri Boğaz geceleri de kendinden geçme duygusunu uyandırır: "Sonra gece, İstanbul'un en zarif, en müzeyyen, en sâkin geceleri... Ziyaya lüzum hissetmeksizin, semânın denize akseden bütün nurları o kadar şen bir rehâvet-i ziya hâsıl ediyordu ki o gölgenin içine gömülmüş, *nîm ölmüş*, kalıyorlardı. O zaman denizin, semânın, karşıki kırların tasvir olunmaz letafetleri vardı."[77]

Boğaziçi'nde ve Suadlarla birlikte geçirilen hayatın içinden bakıldığında Necib için Beyoğlu hayatının "bunaltıcı[lığı], beyin ezici[liği]" daha kuvvetli hissedilmektedir. Görünüşteki çeşitliliğin ardında kuru ve sönük bir hayat vardır Beyoğlu'nda; Beyoğlu ahalisi ve müdavimleri sahtelik, kötücül rekabet, riya, haset

72 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 205.

73 Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, s. 395.

74 Mehmet Rauf, *Eylül*, haz. Metin Martı, İstanbul 1998, s. 9-10.

75 Mehmet Rauf, *Eylül*, s. 10.

76 Mehmet Rauf, *Eylül*, s. 39.

77 Mehmet Rauf, *Eylül*, s. 45.

ve istihzayla maluldür: “Evvela bin bir renkli bir hayat görünür, hiçbirine benzemez safahati var gibi gelir; fakat o kadar yek renk, aman Yârabbi o kadar yek renktir, görülen çehreler o kadar dâima aynıdır ki… Mahremiyetsiz, samiyetsiz, pür-tekellüf bir taklitten, soğuk sarı bir taklitten ibaret bir hayat…”[78] Hep birlikte tecrübe edilen Boğaziçi hayatına bakıldığında ise insanın tabiata, tabiatın insana dönüşümü söz konusudur. Derenin akışındaki sakinlik verilirken dere son tahlilde insanlaşmaktadır: “Dere orada feşâfeşiyle, burada reşâşesiyle sükût ediyor, akıyor, bazen otların arasından fısıldıyor, sonra derinleşerek, sükût içinde aktığı fark edilmeyerek düşünüyordu.”[79] Yalnızca bir örneğini verdiğimiz bu canlı Boğaziçi tabiatı karşısında yukarıda hissedilen kendinden geçme hâli daha da şiddetlenmekte, tamamen tabiat olma, bu canlılığın içine gömülme, bu canlılıkla bir olup ölme arzusu gelmektedir: “Hakikat hâlde bir galeyan-ı havâss arasında haykırarak bu otlara karışmak, topraklara karışmak ihtiyac[-ı] mukavemetsuzuyla muazzeb oluyordu, kendini en çok medhuş bırakan mahasin huzurunda dâima hissettiği ezilmek, ölmek arzusu şimdi daha şedid takat-şiken bir taannüdle onu zebûn ediyordu.”[80] Roman ilerledikçe üçlünün Boğaziçi ve tabiat arzusundan insani ilişkiler düzlemine, aşk üçgenine geçeriz. Necib, Boğaziçi ve tabiat karşısındaki hissettiklerini artık Suad’a karşı hissetmektedir ve roman tabiata katılarak ölme arzusundan Suad’la birlikte yangında ölerek aşkını icra ve ilan etmeye varır.

Şehrin Zelilleştirilmesi

Tevfik Fikret’in (d. 1867-ö. 1915) 3 Mart 1902 tarihli “Sis”[81] şiirinde ise İstanbul, bambaşka bir çehresiyle ortaya çıkar. Estetik temaşa nesnesi İstanbul’un yerine zilletin cisimleştiği bir mekân olarak İstanbul geçmiştir. İstanbul’un diğer metinlerden alıştığımız, güzelliğini gözler önüne seren açıklığı ortadan kaybolmuş, şehir sisle kuşatılmıştır. Sisin ağırlığının cisimlerin çizgilerini sildiği, bütün tabloların, manzaraların tozlu bir yoğunluğa dönüştüğü, bakışın bu yoğunluğu kat edemediği bir hâldedir İstanbul. Ancak bu hâl, İstanbul’un güzel hakikatini saklayan geçici bir hâl değildir; sisin temsil ettiği zillet, İstanbul’un asıl hakikatidir. İstanbul’un yüzü ile bu karanlık örtü neredeyse iç içe geçmiştir. Görünüşteki “garra”nın, “şaşaa”nın, “kevkebe”nin ardında “haile”ler, ölümler, “mezalim”ler yatmaktadır. “Şark”a, “köhne Bizans”a, tarihe ve ölüme yaklaştırılan bu canlı yığın, “tûde-i zinde”, aynı zamanda kadınsılaştırılır ve tüm bu olumsuz nitelikler kadınlıkla da özdeşleştirilir. İstanbul, “bin kocadan arta kalan bîve-i bâkir”[82] olarak, erkekleri aldatmak için munisliğini kullanan “en kirli kadınlar” gibidir; “fâcire-i dehr”dir, cihan fahişesidir. Kadınlık izleği kirle iç içedir ve İstanbul safi kirdir: “Hep *levs*-i riya, levs-i hased, levs-i teneffu”[83] Camiler, minareler, dilenciler, mezarlıklar, dedeler, medreseler, mahkemeler bu kirle kuşatılmıştır. Sokaklarda tozla çamur savaşmaktadır ve bu esnada açılan her gedik şehrin zilletini ifade eden bir vaka sayıklamaktadır. Viraneler şirretlere mekân olmakta, meskenler “kapkara damlarla birer matem-i ber-pâ”yı[84] temsil etmektedir. Midelerin çağrısına uyup her zilleti yiyen ağız, kendine bahşedileni fiile dökmek yerine sahte bir tevekküle sığınanlar, “girye-i bî-faide” ve “hande-i zehrîn”, Fikret’in nefret ettiği olgulardır. Namus, hak, kanun ve “seyf ü kalem”e bu zelil İstanbul’da yer yoktur.

HETEROJEN İSTANBUL

Renk Cümbüşü, Ses Manzarası ve Cinsiyet İlişkileri

Ahmed Rasim’in (d. 1864-ö. 1932) eserlerinde İstanbul’un sayısız veçhesine şahitlik etsek de burada özellikle İstanbul’un renk cümbüşü ve ses manzarasına yönelik dikkatlerini öne çıkaracağım.[85] İstanbul ile Galata’yı birbirine bağlayan Köprü, hareketi, hızı ve çeşitliliği ile İstanbul’un yoğunlaştırılmış bir imgesi olarak sıklıkla kullanılır. Bir şehir mektubunda Ahmed Rasim, Köprü’nün heterojen zenginliğini renk cümbüşü üzerinden tarif eder. Köprü’nün en kalabalıklaştığı anda en ince ayrıntılarına kadar Köprü’deki değişik renkleri anlatır. Özellikle kadınlara odaklanarak, ama çocuk ve erkekleri de ihmal etmeyerek, ayakkabıların, şemsiyelerin, çorapların, her türlü kıyafetin ama özellikle de çarşafların bin bir rengi gözümüzün önünde canlandırılır. Şehrin en kalabalık noktasındaki bu renk çeşitliliği, insanı temaşaya çağırmaktadır. Karnavala benzetilen bu renk âlemi, ten renklerinin çeşitliliği ile de ilişkilendirilip İstanbul’daki insan zenginliği, bin bir kökenden, renkten, sınıftan gelen

78 Mehmet Rauf, *Eylül*, s. 47.

79 Mehmet Rauf, *Eylül*, s. 59.

80 Mehmet Rauf, *Eylül*, s. 60.

81 Tevfik Fikret, “Sis”, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 1: Şiir (1860-1923)*, der. İnci Enginün ve Zeynep Kerman, İstanbul 2011, s. 248-250.

82 Tevfik Fikret, “Sis”, s. 248.

83 Tevfik Fikret, “Sis”, s. 248.

84 Tevfik Fikret, “Sis”, s. 249.

85 Orhan Pamuk, Ahmed Rasim’in şehrin heterojenliğinden duyduğu heyecanı şöyle ifade ediyor: “Bir botanistin bir ormanda, bitkilerin çeşitliliği ve zenginliği karşısında duyacağı heyecanı o Batılılaşma, göçler ve tarihin cilveleriyle her gün bir yenilik, tuhaflık, yıkım ya da saçmalık üreten şehrin çeşitliliğinden duyuyordu” (*İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul 2003, s. 132).

insanların yan yana yaşayışına geçilir. Renk cümbüşü İstanbul'a özgü bir kültürel çoğulluğun işaretine dönüşür: "[V]elhâsıl elvânın derece derece tenevvüünü gösteren bir *panorama* ki bunu her yerde görmek nasib olmaz."[86]

Renkler kadar sesler de Ahmed Rasim'in dikkatine mazhar olurlar. Şehrin görsel cümbüşü kadar, "ses manzarası"[87] da en ince ayrıntılarıyla tasvir edilir. Bu renk ve ses inceliklerine vâkıf olanlar için, bu yoğun imgelerden yola çıkarak o renkte kıyafet giyip o tarzda konuşanların hangi toplumsal katmanlara ait olduğu da rahatlıkla çıkarılabilir. "Mahalle Aralarında Eksilen Sesler"[88] yazısında apaçık ortaya konan bu dikkat aynı zamanda İstanbul'un ses manzarasındaki zenginliğin azalışına dair bir kaygıyı da ima eder. "Sokaklarda Geceler" yazısında ise İstanbul'un ses manzarası şehirdeki otantik deneyimin yabancılarca kavranmasının imkânı tartışılırken devreye girer. Avrupalılar, geceleyin İstanbul'a baktıklarında şehri "Şark! Uyku, sükûn, zevkten artma *atalet* muhiti!"[89] olarak deneyimlerler. O kadar İstanbul'da yaşamasına rağmen Piyer Loti bile İstanbul gecelerini ataletle niteler: "İstanbul geceleri hâlen bir sis altında yatan, sahipleri üzerinden yorganını attığı hâlde terk-i camehab eylememiş bir cism-i müteneffis gibi durur..."[90] Hâlbuki İstanbul'u sahih deneyimleyenler geceleyin çıkan en küçük sesten bile şehrin toplumsal hayatına dair izler çıkarabilir. Gece sesleri, İstanbul'un hayat zenginliğinin işaretlerindendir. "Yapça yapça bir yürüyüş", "pas, pas gidiş", "topuk çalarak gitme", "aheste reviş", "koşma" ve kapı vuruşlarının tarzlarını ayrıntılı olarak anlatarak Ahmed Rasim, bu ses ve hareketlerin hangi sosyal durumun icracısı olduğunu gösterir. Avrupalı bunu anlayamaz çünkü "Derbeder Frenk caddelerde, bulvarlarda büyüdüğü için bizdeki 'sokak' ile sekenesinin ahval-i ruhiyesi arasında mine'l-kadim mevcud münasebet ve rabıta-i kaviyyeyi bir türlü keşfedemez." Ancak "biz"den biri bambaşka bir deneyim yaşayacaktır: "Hâlbuki bizden bir işkilli ma'lul-i seher geceleyin geçenleri bile ayaklarının sesinden tanır."[91]

Ahmed Rasim, İstanbul'un ses ve renk çeşitliği kadar kadın ve erkeklerin şehirde karşılaşmalarına dair usulleri de kayda geçirir. *Araba Sevdası*'nın sonunda ramazan ayında Beyazıt çevresindeki manevi, toplumsal ve cinsel atmosferden söz etmiştik. Ahmed Rasim'de "cemm-i gafîr"in cinsel ritüelleri daha ayrıntılı anlatılır. *Fuhş-i Atîk*'teki onuncu yazıda kıyafetler, renkler, jestler cümbüşü bu sefer cinselliğin etrafında toplanır. Bir kandil akşamı arabaların döndüğü, insanların sıkış tıkış bir şekilde iç içe girdikleri bu ortam, "mahşer-i hevesat"[92] olarak tanımlanır. Arabalarla insanların bir bütünlüğün içinde neredeyse kaynaştığı bu mekânda, arzuyla dolmuş insanlar ("ecnas-ı müştakîn") temaşa için saf tutmuşlardır. Ahmed Rasim, bir yandan kadınların ve erkeklerin cilveleşirken kullandığı jestleri betimlerken diğer yandan da bu özel jestlerin anlamını tarif eder. Arabaların ve insanların hareketi azaldıkça, varlıklar iyice sıkıştıkça jestler de yoğunlaşmakta, ahlaki kayıtlar iyice gevşemektedir: "Arabalar sıkışdıkça bütün ibarat-ı ahlâkiye sızıyordu. Şehir, gûyâ sekene-i mevcûdesi numunelerini buraya cem etmiş idi."[93]

Şehrin Her Ögesine Yayılmış Faillik

Ahmed Midhat, Ahmed Rasim gibi yazarlarda gördüğümüz İstanbul'u yüce ya da zelil tüm zenginliği ve çeşitliliğiyle anlatma, tabii manzarasından çok insanların oluşturduğu görsel, işitsel ve ilişkisel manzaraya dikkat etme eğiliminin bir başka önemli yazarı Hüseyin Rahmi Gürpınar'dır (d. 1864-ö. 1944). Gürpınar'ın İstanbul'unu derinlemesine ele almak[94] bu çalışmayı aşsa da 1911'de basılan *Şıpsevdi* romanının giriş bölümü[95] bu bakımdan temsil edicidir. Romanın temel figürü Meftun Beyefendi'nin züppeliklerine odaklanmadan önce İstanbul'un sosyal yaşantısından çok canlı bir kesit sunulur. Gündelik olan süfliliği, sıradanlığı ve dinamikliği ile şehir hayatının bir parçası olarak temsil edilir. *Şıpsevdi*'nin İstanbul'unda her şey bir şekilde faildir, kısmi de olsa her şeyin ortak hayatta belirleyiciliği vardır. Önce Aksaray Caddesi'ndeki sel mazgallarının toplayıcılığını görürüz. Yağmur sularının toplanması kadar çeşitli hurafelerin, asıl önemlisi başta tramvay şoförleri olmak üzere insanların da toplandığı bir mahaldir burası. Akşamüstü esnaf da gelir, ortalık panayıra döner. Gürpınar, tüm bu toplanışların odağına mazgalları koyar. Bu sosyalleşme mekânının

86 Ahmed Râsim, *Şehir Mektupları*, haz. Nuri Akbayar, İstanbul 2005, s. 46.

87 Şerif Aktaş, *Ahmet Râsim'in Eserlerinde İstanbul*, İstanbul 1988, s. 68.

88 Ahmed Râsim, *Eşkâl-i Zaman*, haz. Orhan Şaik Gökyay, İstanbul 1969, s. 79-80.

89 Ahmed Rasim, "Sokaklarda Geceler", *Türk Edebiyatı*, 2008, sy. 416, s. 14. Yazının ilk yayımı 1330 (1914) tarihli *Nevsal-i Millî*'dedir. Bu yazı üzerinden İstanbul gecelerine değinen çalışmalar için bkz. Ayvazoğlu, *Geceleyin Dersaadet*, s. 26-28; Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 198.

90 Ahmed Rasim, "Sokaklarda Geceler", s. 14.

91 Ahmed Râsim, "Sokaklarda Geceler", s. 15.

92 Ahmed Râsim, *Fuhş-ı Atîk*, İstanbul 1922 [1340], s. 76.

93 Ahmed Râsim, *Fuhş-ı Atîk*, 77.

94 Gürpınar edebiyatında İstanbul için bkz. Neslihan Tırlı, "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Eserlerinde Gündelik İstanbul Hayatı", yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2009.

95 Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şıpsevdi*, haz. Sevengül Sönmez, İstanbul 2009, s. 13-41.

artıkları mazgallardan atılır, bazıları aşağı düşüp suya karışır, bazısı mazgalların arasında sıkışıp kalır. Dükkânlardan dökülen kirli sular da bu mazgallarda toplanır. Şehrin insanlarının etrafında, zelil atıklarının içinde toplandığı bu mazgalların pisliği sinekler üretir. Gürpınar, bu sefer odağına bu sinekleri alır, sineklerin sokakları, dükkânları kat eden hareketi aracılığıyla insanları toplumsallığı içerisinde görürüz. Tramvay kaptanlarından esnafa ve sonunda da kadın yolculara kadar uzanan yelpazede toplumsal hayat birçok katmanıyla ortaya konulur. Cinsiyet, meslek ve sınıftan kaynaklanan farkların tavırlara ve dile nasıl yansıdığı gösterilir. Böylelikle topluma yabancılaşmış birisi olarak sunulan Meftun'a odaklanmadan önce şeyleri, canlıları ve insanları ile İstanbul'un içinde yan yana, iç içe ve farklarla yaşanan hayat temsil edilmiş olur.

Kozmopolitlik, Yerlilik ve İstanbulluluk

Safveti Ziya'nın (d. 1875-ö. 1929) 1898'de tefrika edilen ama sansürsüz hâli ancak 1912'de yayımlanabilen *Salon Köşelerinde*'de ise kozmopolit İstanbul ön plandadır. Batılı görgüyü ve dansları icra etmeye azami derecede özen gösteren Şekip Bey'in tecrübeleri eşliğinde İstanbul'daki yabancı ailelerin sosyal hayatına ve eğlence dünyasına tanıklık ederiz. Şekip'in ayrıntılı bir şekilde tarif edilen şehir içindeki yürüyüşleri romanın olay örgüsü bakımından önemlidir. Kozmopolitliği daha çok kapalı mekânlar üzerinden sunulan İstanbul'un çok katmanlı hayatına Şekip bu yürüyüşlerden birinde açılır. Yürüyüşün sonunda kendisini, hasta kardeşini tedavi ettirmek için fuhuş yapmaya zorlanan küçük bir Rum kızın yanında bulur.[96] Ancak âşık olduğu Lydia ile Şişli civarında yaptığı yürüyüşlerde ise şehrin ve diğer insanların gerçekliği silinir, Lydia'ya odaklanan varlığı diğer her şeye kayıtsızlaşır. Bazen şehrin kalabalığı tarafından yan yana yürüyüşleri engellense ve Şekip arkada kalsa bile Şekip gözlerini Lydia'dan alamaz. Bu yürüyüşler sırasındaki konuşmalarla Lydia ilk defa gerçek anlamda bir Osmanlıyla temasa geçmektedir. Rumların ve Ermenilerin dolayımıyla ilişki kurulan Osmanlının yanlış bir temsilden ibaret olduğunun farkına varır.[97]

Romanda aynı zamanda İstanbullu olmakla Avrupalı olmak kökten farklı deneyimler olarak sunulur. Ahmed Rasim'de gördüğümüze benzer bir şekilde Avrupalının İstanbulluyu tam anlamıyla kavrayamayacağı ifade edilir. Bu asli farkın kaynağında ise zaman algısı yatmaktadır. Alafranga saatin standartlaştırılmış ölçüsü ile alaturka saatin güneşin hareketlerine bağlı oluşu arasındaki örtüşmezlik, İstanbullu deneyiminin kavranamayacağının en büyük işareti olarak sunulur. Alaturka saat gündelik hayatı tam anlamıyla belirlemektedir. Alafranga saatin ölçütlerine indirgenememektedir bu İstanbul yaşantısı. Hatta alaturka saatin sürekli değişmesi ile İstanbulluların hâllerinin değişkenliği arasında bağlantı da kurulur.[98]

Romanın sonunda ise İstanbullu olmak istibdat altında esir olmakla özdeşleşir. Lydia İngiltere'ye geri dönerken Şekip'in esaret duygusu daha da kuvvetlenir. Lydia'dan ayrılıyor olmanın duygusal acısını zulüm altında inleyen bir milletin temsilcisi olmaya aktarır. Oryantalizmin sıklıkla kullandığı medeni-vahşi ayrımlarına başvurarak istibdadın kendisini ve milletini medeniyetten koparmaya çalıştığını iddia eder. Lydia'nın vapuru uzaklaşırken Şekip İstanbul'da istibdadın zinciri tarafından mıhlanmış bir şekilde kalakalmıştır. Yalnızca Lydia'ya dur diyememekte değildir, terakkiye, nura ve medeniyete yönelik bir adım atamayacak kadar da esirdir.[99]

İSTANBUL'DA SAVAŞ VE MÜTAREKE[100]

Geçmişin Yüceltilmesi, Savaş İstanbul'unun Zelilleştirilmesi

Salon Köşelerinde, olayların yönelimine ve kapanış noktasına odaklandığımızda Tevfik Fikret'in "Sis"i ile buluşur. Şehrin ve insanların istibdat altında ezildiği, haysiyetli ve hür bir hayatın sürdürülemediği bir İstanbul imgesine istibdat dönemini anlatan bu eserlerin dışında I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nı da anlatan bazı eserlerde de rastlarız. Refik Halit Karay'ın (d. 1888-ö. 1965) 1920'de yayımlanan ama yazımına I. Dünya Savaşı sona ermek üzereyken başlayıp sona erdikten sonra bitirdiği (15 Eylül-15 Aralık 1918) romanı *İstanbul'un Bir Yüzü*'nde II. Abdülhamid dönemi özlenen bir dönemken savaş koşullarındaki İstanbul yozlaşmanın ve ahlaki düşüklüğün yaşandığı bir yerdir. Vaktiyle Fikri Paşa konağının evlatlık kızı olan İsmet'in gözünden II. Meşrutiyet öncesi ve sonrası dönemlerin İstanbul'unun bir nevi etnografisi sunulur. Bu etnografi, şehrin

96 Safveti Ziya, *Salon Köşelerinde*, haz. Nuri Akbayar, İstanbul 2009, s. 59-73.

97 Safveti Ziya, *Salon Köşelerinde*, s. 137-140.

98 Safveti Ziya, *Salon Köşelerinde*, s. 80-81.

99 Safveti Ziya, *Salon Köşelerinde*, s. 160-161.

100 Mütareke İstanbul'unun Türkçe edebiyata nasıl yansıdığı ile ilgili olarak bkz. Tamer Erdoğan, *Türk Romanında Mütareke İstanbul'u*, İstanbul 2005.

zelilleşmesinin etnografisidir. İsmet'in bakış açısından eski İstanbul tamamıyla saflık mekânı değildir ama yine de yeni İstanbul'a yeğdir. Savaş İstanbul'unda eskiden gizlice yapılan kötülükler apaçık ve utanmadan yapılmaya başlanmıştır. Savaş vurgunculuğu ve cinsel yozlaşma bu İstanbul'un en zelil hâlleridir. İsmet'e göre artık İstanbul'da aşk iyice metalaşmıştır:

> O zaman aşk yasak bir mal gibi, barut ve zehir gibi, gizli kapaklı, elden ele, fısıldaya, söyleşe, bin zorlukla satılırdı. Uzun uzun beklemek, özlemek, korkular, ürpermeler geçirmek icap ederdi. Şimdi diş fırçası alır gibi camekânda seçiyor, şöyle elimizle bir yokluyor, çantamıza atıyoruz; yarın bir başkası, öbür gün daha serti, yahut daha yumuşağı... Çeşit çeşit, mebzul ve zahmetsiz![101]

Eski İstanbul aynı zamanda aşk ilişkilerine dair toplumsal duyarlılığın olduğu, bir genç kızın muaşakasının bir "hafiye teşkilatı" gibi "tesanüd"le çalışan toplum tarafından denetlendiği bir yerdir.[102] Savaş İstanbul'unda bu toplumsal ve cinsel sınırlar tamamen gevşemiş iken eski İstanbul'da ise ancak sayfiye semtlerinde bu denetleyici toplumdan bir nebze azade olunmaktadır. Yaz mevsiminde bu yerlerde kadın erkek ilişkilerine dair kayıtlar biraz gevşerken sonbaharda "arabadan arabaya, sandaldan sandala göz göze toplanan zevkler, bu göz buluşmaları artık tatil olur[.]"[103] Yazın geçişi Boğaziçi'ni kasvetli bir hâle büründürürken sakinler de iç sıkıntısıyla dolar. İsmet, Recai Bey ile Şadiye Hanım'ın aşkını anlatırken şehrin, yürürlükteki aşk dinamiklerini nasıl etkilediğini, ne şekilde mümkün kıldığını da anlatır. Burada özellikle şehirde dolaşmanın taklit bir arzu olarak sunulması dikkate değerdir. Âşık çift, Piyer Loti romanlarından etkilenerek Eyüp civarında dolaşırlar. Fransızca kelimelerle bezedikleri bir dille mekâna iltifatlarda bulunurken, onlara eşlik eden bir hizmetli olarak İsmet için bu Eyüp deneyimi, çocukluğundaki Eyüp seyranları gibi, "adi", "zevksiz" ve boşunadır.[104]

Eski İstanbul'dan yeni İstanbul'a geçişteki zelilleşme üzerine kurulu olan romanın sonunda İsmet, İstanbul'un genel bir değerlendirmesini sunar. Aslında İsmet, cinselliğini kullanarak süreç içerisinde zenginleşenlerden biridir. Bahsettiği yozluğun kendisi de parçasıdır. Maddi olarak imkânları artsa bile "eski devirde şahsiyetli ve ehemmiyetli" olan İstanbul'un artık "renksiz ve sefil" olduğunu düşünmektedir.[105] İsmet, vakitsiz yaşlanmış gibidir. Ahmed Rasim'in "Mahalle Aralarında Eksilen Sesler"ine benzer bir şekilde İstanbul'un eski seslerini, seyyar satıcılarını, konak yaşantısını hatırlamaktadır. Bir yandan matem içinde bir hatırlamadır bu, diğer yandan o güzel İstanbul'a "çok yaşlanmışım da gençliğimi hatırlıyor gibi lezzetle için için dalıyorum..."[106] diye düşünerek özlem duymaktadır. İsmet, hiçbir şeyin değişmediği, İstanbul'un eskisi gibi kaldığı anı arzulamaktadır. Kadim şehrin izlerini kaybetmiş, bambaşka bir mekân algısı yaratan yeni şehirde gurbette gibidir. Zevksiz bir mahalle olarak gördüğü Şişli'de eski İstanbul sesleri ve görüntülerini hasretle arzularken yaşadığı gurbet duygusunu şöyle ifade eder: "Gurbette, yabancı diyarlarda kalmış gibiyim; yerime, evime, *menba*ıma dönmek arzusunun bir *açlık gibi* içimi bayılttığını duyuyorum. Aynı İstanbul'un içinde İstanbul'u arayarak ve artık bulamayacağımı pekiyi anlayarak hıçkıra hıçkıra ağlamak istiyorum."[107] "Sis"te zillet şehrin tarihinin her anına yayılmış bir şey iken İsmet'in İstanbul'unda zillet I. Dünya Savaşı İstanbul'una, haysiyet II. Abdülhamid dönemi İstanbul'una atfedilir. İsmet için eski İstanbul ona kucak açan bir vücut gibidir ve bu vücudun kaybıyla asli bir kendilik kaybına maruz kalmıştır. Cinsel ve ekonomik arzuların ölçüsüzce giderildiği bu yeni devrin içinde İsmet eski İstanbul'u arzulamaktadır: "Ona yanıyorum, onun hasretini çekiyorum."[108]

Savaş İstanbul'unda Mekânsal Bölünme: Zelil Beyoğlu, Haysiyetli Estekzade

İstanbul'un Bir Yüzü'nde İstanbul zamansal olarak ikiye bölünmüş ve şimdiki zaman zilletle nitelenmişken Ercüment Ekrem Talu'nun (d. 1886-ö. 1956) 1922 yılında yayımlanan romanı *Gün Batarken*'de mütareke İstanbul'u mekânsal olarak ikiye bölünmüştür. Zillet Beyoğlu'nda toplanırken suriçindeki hayali Estekzade Mahallesi haysiyetin mekânıdır. Romanın ana kişisi Hulki Bey, *İstanbul'un Bir Yüzü*'ndeki İsmet gibi kendi hayatında da yozlaşmayı tecrübe etmiştir. Bu romanda da Hulki Bey'in yozlaşmadan aydınlanmaya doğru ilerleyişine tanıklık ederiz. İsmet'in geçmişe atfettiği nostaljinin yerine *Gün Batarken*'de otantik yerliliğin yaşandığı hayalî bir mahalle geçer. Şimdiki zamanın zilleti ise bu sefer belirli bir mekânda yoğunlaşmıştır. Batılı devletlerin "matmah-ı enzar"ı, bakışlarının yöneldiği yer olan ve uğruna

101 Refik Halid Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, İstanbul 2009, s. 42.

102 Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s. 80-81.

103 Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s. 82.

104 Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s. 90.

105 Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s. 195.

106 Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s. 196.

107 Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s. 197.

108 Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s. 197.

dünya savaşları yapılan İstanbul'un içerisinde Beyoğlu "*müstekreh* bir *leke* teşkil eder."[109] Anlatıcının diline Beyoğlu'nun zilletinden iğrenen bir yaklaşım hâkimdir: "Şarkla garbın bütün çirkinliklerini, fazayihini, ve yalnız bunları bir arada cem eden bu belde-i *levs* ve *fesat*, yine o şark ile o garbın münasebatından doğmuş guya bir *piç*tir."[110] Beyoğlu sakinleri ne Şarklı ne Garplıdırlar; "[h]aymatloz-vatansız"lar gibidirler; vicdanları yoktur, çıkarları vardır; birden fazla pasaport taşırlar; her türlü sarsıntıdan zararsız kurtulurlar; Osmanlı'ya Bizans'tan kalan "mikrop"lardır; "karha-i âkile", genişleyen yaradırlar. Beyoğlu çöküşün kaynağıdır aynı zamanda, şehvet kuyusudur. Ne zaman devletin başında önemli bir mesele olsa Beyoğlu sapkın faaliyetlerini yürürlüğe sokar. "Asa[bın] müteheyyic" olduğu bu zamanlarda ahlakın "meyyâl-i sukut" olmasından istifade eder Beyoğlu.[111] Beyoğlu'nun süfliliğinin tiksintiyle ifade edildiği bu tespitlerden sonra roman Hulki'nin Köprü'den geçerek asıl İstanbul'a gitmesiyle sona erer. Bu simgesel geçiş Hulki'nin de zilletten "zi-hayat bir heykel-i ıstırap gibi, sâkin ve azametli duran İstanbul'a"[112] yönelmesiyle simgeselleşen haysiyete geçişidir. Bu sırada İstanbul'da güneşin batması da imparatorluğun çöküşüyle ve Hulki'nin bu çöküşteki sorumluluğunun farkına varmasıyla ilişkilendirilir.

Haysiyetli İstanbul'u, Ercüment Ekrem'in 10 Ekim 1922-10 Ocak 1923 arasında tefrika ettiği ve *Gün Batmadan*'ın devamı olan *Kan ve İman*'da görürüz. Hulki'nin yerleştiği Estekzade Mahallesi, Beyoğlu'nun tam tersi bir yerdir. Zillet mekânının karşısında bu mahalle saflığın ve temizliğin mekânıdır. "Masun", "temiz", "şirin", "sakin", "halisiyet", "nezafet", "paklık" mahalle için kullanılan başlıca ifadelerdir.[113] Yoldan çıkarıcı alışkanlıkların bilinmediği, biçimsel değil saf imanın tecrübe edildiği, "ismet ve akîdesini muhafaza için sanki hafî fakat çok azimkâr bir ittifak"ın[114] bulunduğu bu mahalle, yabancıyı kolay kolay içeri kabul etmez. Homojen bir saflık idealinin tecelli ettiği bir mekân olarak tasarlanan bu mahallede millî ve İslami olmayana yer yoktur: "Hele küffarı semtlerine yanaştırmazlar. Her yerde *pîşdâr-ı mekr ü fesâd* olan *Karamanlı* bakkal buraya sokulamamıştır."[115]

Mahalle, kendi sınırlarının dışından kaynaklanan herhangi bir medyadan da mümkün olduğunca azadedir. "Şüun-ı cihan" ve gazeteler buraya girmez. Dünya olayları bir şekilde giriyorsa da oldukça geç girer. Mahalleye girmeyi başaran önemli bir haber, heyecan uyandırmaz: "Felâket tevekkülle, beşaret tahmîd ile karşılanır. Her hadise Cenâb-ı Hakkın kârıdır; O'nun izni ile olur; [bu] felsefe mahallenin ahlâkına, asabına, hayatına hâkimdir."[116]

Mütarekenin ilanıyla yenilginin tescillenmesi ve sonrasında da İstanbul'un işgali, mahallede "yeis ve ıstırap" ile karşılanır. Bu olaylar şehrin tamamen ikiye ayrılmasını doğurur: "İstanbul vakar ve tevekkülle ıstırabını gizliyor, Beyoğlu çılgın, riyâkâr bir sevinçle çırpınıyordu."[117] İstanbul işgali, Beyoğlu'nda cisimleşmiş olan zilletin şehrin tamamına yayılması anlamına gelmektedir. İstanbul tamamıyla bir zillet mekânına dönüşürken saflık timsali Estekzade Mahallesi'ndekiler ise Anadolu'daki mücadeleye doğru yönelmektedir. İstanbul'da saflık ve temizliğin imkânı daralmıştır, artık zillet dışı bir yaşam İstanbul dışında, millî mücadelenin içinde mümkündür. Yine de İstanbul'da kalmak durumunda olan haysiyetliler her türlü eziyete rağmen Anadolu'ya yardım eder. İşgal kuvvetleri, Beyoğlu, Osmanlı yönetimi zilletle malul iken görünüşte güçsüz halk kesimleri yine de Anadolu'ya yardım etmektedir: "Bir ihtişâm-ı mağrur ile yatan zırhlıların arasından, boğazın mavi suları üzerinden sanki bir seyr-i istihzakâr ile süzülerek geçen takalar her gidişte, Anadolu'ya mütehassir İstanbul'un gönlünü, ruhunu, hissini, fikrini, maddi manevi yardımını taşıyordu."[118]

Makale boyunca değindiğimiz metinlerde temsil edilen ve izlekleştirilen İstanbul imgelerine bütüncül olarak baktığımızda modern Osmanlı edebiyatının zengin ve heterojen bir İstanbul imgesine sahip olduğu netlikle ortaya çıkar. Kuşkusuz bu sınırlı yazıda ancak temel eğilimlerden söz edebildik, değinemediğimiz birçok metin oldu ancak bu çerçeve içerisinde İstanbul'un her açından merkezîliğinin edebiyatta da izlerinin görüldüğünü iddia edebiliriz. İstanbul, tabiat ile kültürün kaynaştığı; kadınla erkeğin karşılaştığı; toplumsal farklılıkların barışla ya da çatışarak yan yana yaşadığı; insanların, hikâyelerin ve dillerin toplandığı; insanın kendisini ya da sevdiğini temaşa ederken şehri de temaşa ettiği; zillet ve haysiyetin aralarındaki gerilimlerle birlikte iç içe geçtiği; hayran olunan, yozlaşan, insanı işgal eden, kendisi işgal edilen bir şehir olarak modern Osmanlı edebiyatının odağına yerleşmiştir.

109 Ercüment Ekrem Talû, *Gün Batarken*, haz. Rahim Tarım, Ankara 1990, s. 45.

110 Talû, *Gün Batarken*, s. 45.

111 Talû, *Gün Batarken*, s. 46-47.

112 Talû, *Gün Batarken*, s. 85.

113 Ercüment Ekrem Talû, *Kan ve İman*, haz. Rahim Tarım, Ankara 1988, s. 1.

114 Talû, *Kan ve İman*, s. 2.

115 Talû, *Kan ve İman*, s. 2.

116 Talû, *Kan ve İman*, s. 3.

117 Talû, *Kan ve İman*, s. 9.

118 Talû, *Kan ve İman*, s. 84.

ŞEHRİ YENİDEN YAZAN EDEBİYAT: CUMHURİYET DÖNEMİNDEN BEŞ İSTANBUL

ZEYNEP UYSAL*

Arkeolojik bir alan olarak İstanbul'un çok katmanlılığı bütün bir kültüre ve edebiyata da sirayet eder. Edebiyat yazdıkça, şehir *palimpsest*[1] kelimesinin anlamına yaraşır bir nesneye dönüşür. Şehrin her katmanı birbiri üzerine yeniden yazılır, bazen alttaki silinip izleri görmezden gelinir; çoğu zaman da bu mümkün olmadığı için üst üste yazılmış, birbirine girmiş yazılar şehri anlatır olur. Bu üst üste yığılmışlık, istiflenmişlik hâli şehrin kendisini, kültürünü olduğu kadar bütün bir edebiyat üretimini de belirler. İstiflenmiş bir mekân olarak İstanbul edebiyatta çoğu zaman hem bir cennet-mekân, hem de bir felaket mekânıdır.

Bu yazıda şehri hem cennet-mekân hem de felaket mekânı olarak görmenin, yazarın/şairin/anlatıcının/karakterin kendi içindekini şehirde seyretmesi denebilecek bir tavrın sonucu olduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Bunun için İstanbul ve edebiyat ilişkisi Yahya Kemal (ö. 1958), Ahmet Hamdi Tanpınar (ö. 1962), İlhan Berk (ö. 2008), Sait Faik (ö. 1954) ve Orhan Pamuk (d. 1952-) arasında çizilen bir hat odağa alınarak incelenecektir.

Hans Rudnick, edebiyatın "ideal mekân"dan söz ettiğini, çoğumuzun "sakini olmak isteyeceği, sosyal ve zihinsel olarak bir ideal mekân" bir *locus amoenus* kurguladığını söyler.[2] Doğa ve insanın bir olduğu bu cennet-mekânda hayal kırıklıklarına yer yoktur. Öte yandan *Hamlet* ya da *Don Quixote*'de olduğu gibi bir süre sonra *locus amoenus* yerini *locus terribilis*e yani bir tür felaket mekânına, "dehşet-mekân"a bırakır. Burada artık aşk ve uyum yerine âşığın inlemeleri, karanlık ve kasvetli bir doğa vardır. Mekân, memnuniyetsizlikle, mutsuzlukla, üzüntüyle ilişkilenir. *Locus amoenus*un*, locus terribilis*e dönüşümü mutsuz âşığın ya da mutsuz bireyin ruh hâlinden, içinden dışarı bakışıyla, yani acı çeken bireyin projeksiyonuyla gerçekleşir aslında.[3] Rudnick'in bireyin bakışıyla biçimlenen bu mekân algısı vurgusu bu makalede yazarların, şairlerin, kurmaca karakterlerin İstanbul'unu ele alıp çözümlemekte çıkış noktası olacaktır.

Mekânı bir cennet-mekândan felaket mekânına dönüştüren, daha genel anlamda mekân algısını biçimlendiren bireyin bakışına dikkatini veren Ahmet Hamdi Tanpınar da, "Bizim nesil için İstanbul dedelerimiz, hatta babalarımız için olduğundan çok ayrı bir şeydir. O muhayyilemize sırmalı, altın işlemeli hil'atlere bürünerek gelmiyor, ne de din çerçevesinden onu görüyoruz. Bu kelimeden taşan aydınlık bizim için daha ziyade *kendi ruh hâletlerimize göre* seçtiğimiz, mazi hatıralarının, hasretlerin aydınlığıdır."[4] derken bu yazıda kurcalanmak istenen noktayı sorunsallaştırır. Diğer bir deyişle, bu makalede tartışılacağı gibi, ruh hâli ile şehre ait görüntülerden devşirilen hatıralar arasındaki ilintidir şehri belirleyen. Yani şehrin ne olduğu değil algılayan

* Boğaziçi Üniversitesi

1 *Palimpsest*, genellikle parşömen üzerine, birçok defa üst üste, silinip yazılmış olan ve altta silinmiş olanın izlerinin hâlâ görünür olduğu belgedir. Gérard Genette'nin en önemli çalışmalarından biri olarak *Palimsests* adlı kitabı ise bu kavramdan yola çıkarak bir metnin kendinden önceki metinlerle olası ilişkisini araştırır. Genette, bu çalışmasında sonraki metinlerin okuyucuya önceki metni hatırlatmasının birçok yolu olduğunu gösterir (bkz. Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree,* çev. Channa Newman ve Claude Doubinsky, Lincoln 1997).

2 *Locus amoenus* hayalkırıklıklarının olmadığı, bütünlüklü, mutlu âşıkların yaşadığı, cennet benzeri bir mekânı imler. Ben bu kavramı bundan sonra "cennet-mekân" olarak kullanacağım. Ayrıntılar için bkz. Hans Rudnick, "The Locus Amoenus: On the Literary Evolution of the Relationship Between the Human Being and Nature", *The Elemental Passion for Place in the Ontopoiesis of Life*, ed. Anna Theresa Tymieniecka, London 1995.

3 Rudnick, "The Locus Amoenus"dan aktaran Zeynep Uysal, "Sükunetsiz Meskenler, Huzursuz Mekanlar: *Kiralık Konak* ve *Sodom ve Gomore*'de Mekansızlaşma", *JTS,* 2004, c. 28, sy. 2, s. 259-272.

4 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir,* İstanbul 1989, s. 141.

öznenin ne gördüğüdür. Orhan Pamuk da İstanbul'a bakışını çok benzer bir vurguyla tanımlar:

> Şehrin manzaralarına bakmak, sokaklarda yürüyerek, gemiyle gezinerek, İstanbul'un verdiği duyguları görüntülerle birleştirmektir, ama gezinerek şehrin manzaralarını seyretmek bu değildir yalnızca, bir de içinde bulunduğunuz ruh hâlini şehrin size verdiği görüntülerle birleştirebilmektir. Bunu hünerle ve içtenlikle yapmak, insanın hafızasında şehrin görüntülerini en derin ve içten duygularla, acıyla, kederle, hüzünle ve zaman zaman mutluluk, yaşama sevinci ve iyimserlikle birleştirmektir.[5]

Pamuk bu satırlarda bu yazıda başvurulan anahtar kavramları sıralar âdeta: Seyretmek, hatırlamak, ruh hâlini görmek eylemleri bu yazıda gönderme yapılacak birbirinden farklı yazar ve şairleri İstanbul'la birleştiren temel noktalardır. Yazarın ya da şairin şehri nereden seyretmeyi seçtiği, seyrettiği manzaranın hafızasında yer etmiş hangi anlarla, duygularla birleştiği, ama hepsinden önce seyredilenin seyredenin ruh hâline, bireyin projeksiyonuna göre biçimlendiği bir yazarlık tavrı bu edebiyatçıları yakın akraba değilse bile hısım yapar.

Cumhuriyet edebiyatında İstanbul denince söz edilecek sayısız yazar ve şair var elbette. Ancak yazının sınırlarını çizebilmek ve belli bir bağlamda anlamlı bir İstanbul algısı kurabilmek için söz edilen yaklaşım çerçevesinde bir araya getirilebilecek ama aynı zamanda birbirinden farklı edebiyat anlayışlarının ve dönemlerinin temsilcisi olan isimler konu edildi. Bu isimlerin kendi ruh hâllerinin süzgecinden geçirdikleri İstanbul'u anlatırkenki öznel tavırları benzeşse de farklı edebiyat anlayışları bu temsillerin biçim ve yöntemini farklılaştırır.

Bu isimlerin eserlerinden örnekler vermeden önce yukarıda vurgulanan, şehrin cennet-mekândan felaket mekânına dönüşümünün söz edilen isimleri önceleyen daha keskin bir örneğinden, "düşman İstanbul" imgesinden bahsetmek gerekir. İstanbul'un edebiyatta bir cennet-mekân, *locus amoenus* olarak alışılageldik kurgusu önce Tevfik Fikret'in (d. 1867-ö. 1915) "Sis" şiiri ile bozulur. İstanbul bir iktidarlar şehri olarak yerden yere vurulur "Sis"te. Ama payitahtın bir felaket mekânı olarak kurgulanması esasen milliyetçi tahayyülle bir keskinlik kazanır. 1920'lerden itibaren İstanbul, milliyetçiliğin de etkisiyle yabancılaştırılır, ötekileştirilir ve bir düşmana dönüştürülür. İstanbul'un bu dönemde düşmanlaştırılması millî kimlik inşasının, millî kimliğe gereken millî bir mekân inşasının parçası olarak gerçekleşir. Yeni *locus amoenus*, cennet-mekân Ankara'dır:

> [Edebi metinlerle işaret edilen bu millî mekân] işbirlikçilerin, muhaliflerin, savaşla yeterince haşır neşir olmamış zengin burjuvaların yaşadığı İstanbul değil, aynı zamanda direnişin ve direnişçilerin metonimi (düzdeğişmece) olan Ankara'dır. İstanbul ise giderek tahayyül edilen millete layık olmaktan uzaklaşacak ve bu anlamda direnişe karşı olanların metonimi olacaktır. Ama İstanbul ve Ankara karşıtlığı kurulan milliyetçi söylem içinde sadece birer metonim olmakla kalmaz, bizzat şehirlerin fiziki varlıklarına yönelik bir aşk ve nefret kurgusu oluşturulur.[6]

İstanbul'un düşmanlaştırılmasının, milliyetçi tahayyülle bir nefret objesine dönüştürülmesinin en çarpıcı örneği Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore*'sinde görülür. Yakup Kadri (ö. 1974) kirletilmiş, ahlaksızlaşmış, yozlaşmış İstanbul'u, Sodom ve Gomore'ye dönmüş işgal İstanbul'unu anlatır. İstanbul'daki ahlaki çöküntüyü ve işbirlikçilerin hikâyesini, Tevrat'taki Sodom ve Gomore hikâyesinin ana motifleri üzerine kurar. Romanda İstanbul'un "kirletilmişliği" özellikle Avrupa yakasında, Şişli'de, Pera'da görünür olurken karşı yakanın Üsküdar'ı hâlâ masumluğunu korumaktadır. Romanın başkarakteri Avrupa yakasından Üsküdar sırtlarını seyrederken bu masumiyeti, kirlenmemişliği vurgularken aslında "millî" ve yerel olanı, Batılılaşmamış olanı işaret etmektedir. Orada Leylalar, Nerminler, Madam Jimsonlar, Major Willer yerine "babaları savaşa gitmiş yavrularının beşiğini sallayan temiz ve sabırlı kadınlar ... kendisini bütün dünyanın hazinelerine sahip bir adam kadar mesut hisseden fakir vatandaşlar" vardır. Bu masumiyet ve temizliğin koşulu âdeta fakirliktir.[7]

Milliyetçi tahayyülün İstanbul'la kurduğu ilişki bu en keskin örnekten başlayarak milletin kültürel ve ekonomik aidiyetini temsil eden şehrin topoğrafik özellikleriyle ilintilendirilir. Başta Üsküdar olmak üzere, tarihî yarımada, Fatih, Aksaray ya da kısaca "köprünün öte yanı" mazbut, muhafazakâr, millî ama fakir olanın; diğer taraf yani Şişli, Pera ise yozlaşmış bir modernliğin, "monden" oluşun, millî ve yerel olandan kopuşun simgesi olur.[8]

5 Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir,* İstanbul 2012, s. 320.

6 Zeynep Uysal, "Türk Edebiyatında 'Gayri Milli' Şehir İnşası: "Düşman" İstanbul", *İstanbul,* 2008, sy. 64, s. 83-87.

7 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore,* İstanbul 2002, s. 192.

8 Bu karşıtlığı keskin hatlarla çizen romanlar arasında Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul*, Peyami Safa, *Fatih Harbiye*, Halide Edip, *Sonsuz Panayır,* Yakup Kadri, *Kiralık*

Yahya Kemal'in Mağfiret İklimi

Milliyetçi tahayyülün şehrin topoğrafik temsiliyeti üzerinden edebî metinleri biçimlendirişinin daha rafine örneklerini ise bu makalenin ana hatlarını belirleyen isimlerin ikisinde, Yahya Kemal ve Tanpınar'da buluruz.[9] Her iki şair/yazarın da tavrı yukarıda söz ettiğim keskin karşıtlıktan daha karmaşık, daha çelişik bir tablo çizer. Yahya Kemal'in "Hayal Şehir"i ile başlayalım: "Git bu mevsimde, gurup vakti, Cihangir'den bak!/Bir zaman kendini karşındaki rü'yâya bırak!" dizeleriyle başlayan şiirde şiir öznesi, tıpkı *Sodom ve Gomore*'nin başkahramanı gibi Üsküdar'a karşıdan, Cihangir'den bakar ve muhatabına da oradan bakmasını söyler. Şiir öznesinin muhatabına öğütlediği bu bakış sonraki dizelerden de anlaşılacağı gibi gurup vaktinde güneşin aldığı rengin karşı sahildeki Üsküdar'ı nasıl renklendirdiğini, şaşaalı bir görüntüye büründürdüğünü göstermek içindir. "Güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan;/.../Som ateşten bu saraylarla bütün karşı yaka/Benzer üç bin sene evvelki mutantan şarka." Bir vehim de olsa yaratılan görüntü "mutantan şark"ın görüntüsüdür. Şair, bu sarayların, mutantan oluşun geçiciliğini vurgular: "Bu ateşten yaratılmış yapılar fânîdir;/Kaybolur hepsi de bir anda kararmakla batı." Güneşin "batıdan" batışıyla bütün bu vehim kaybolur.[10]

Yahya Kemal'in milliyetçi duyarlığı, köhnemişliğine rağmen yerel, geleneksel olanın temsilcisi olarak Üsküdar'ın, görünüşte bir vehim, bir yanılsama da olsa aslında "mutantan şark"ın devamı olduğunu, başka bir biçimde geçmişin şaşaasının Üsküdar ve benzeri semtlerde devam ettiğini görmek ve göstermek ister:

Az sürer gerçi fakîr Üsküdar'ın saltanatı;
Esef etmez güneşin şimdi neler yıktığına;
Serviler şehri dalar kendi iç aydınlığına,
Ezelî mağrifetin böyle bir iklîminde
Altının göz boyamaz kalpı kadar hâlisi de.
Halkının hilkati her semtini bir cennet eden
Karşı sâhilde, karanlıkta kalan her tepeden,
Gece, birçok fıkarâ evlerinin lâmbaları
En sahîh aynadan aksettiriyor Üsküdar'ı[11]

Geçmişin şaşaası, saltanatı bu manzarada bir yanılsama, bir vehim olarak görünürken asıl olanın buraya atfedilen bir "iç aydınlık" olduğunu okuruz yukarıdaki dizelerde. Avrupa yakasının karanlığına karşılık "fıkara evlerinin lambaları"ndan yansıyan ışık onların iç aydınlığının, bu fakir semti bir cennet-mekâna dönüştüren "halis", bozulmamış halkının ışığıdır. Öte yandan Üsküdar'a yüklenen bütün bu anlamlar şiir öznesinin bu manzaraya karşıdan, karşı sahilden baktığı gerçeğini değiştirmez. Orhan Pamuk, Yahya Kemal ve Tanpınar'ı kastederek "İstanbul'u ölçüsüz ve lirik bir coşkuyla övebilmenin bedelinin artık o şehirde yaşamamak ya da 'güzel' bulunan şeye dışardan bakmak olduğunu onlardan öğrendim." der.[12]

Güzel bulunana, övülene dışardan, belli bir mesafeden bakmak, ancak bu mesafeyle "güzel"in, övgüye mazhar olanın bulunabileceğini imler. Yani güzelliği görmek için dışardan bakmak gerekir. Nitekim Pamuk, Yahya Kemal ve Tanpınar'ın milliyetçilikle, bağırmadan, kabalaşmadan güzel olanı birleştirmenin yolunu kenar mahalleleri gezmekle bulduklarını belirtir. "Büyük kaybın izlerinin yıkıntı hâlinde yaşadığı İstanbul onların şehriydi. Kendilerini yıkım ve yıkıntının hüzünlü şiirine verirlerse ancak kendilerine özgü bir ses bulacaklarını anladılar." dediği Yahya Kemal ve Tanpınar'ın özellikle Nerval (d. 1808-ö. 1855) ve Gautier'den (d. 1811-ö. 1872) ilham alarak güzel manzaraların ardındaki "kulislerin" sefilliğini birleştirdiklerini vurgular.[13]

Gautier aslında Yahya Kemal'in "Hayal Şehir"de yücelttiği manzaranın, bir nevi dekorun yaklaştıkça çekiciliğini kaybettiğini söylemiştir zamanında: "Uzaktan hayranlık verici bir manzara olarak gözüken şey, aslında

Konak, Sodom ve Gomore sayılabilir.

9 İstanbul söz konusu olduğunda Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'la adı birlikte anılan üçüncü isim ise Abdülhak Şinasi Hisar'dır. Hisar romanlarından ziyade İstanbul hakkında yazdığı gezi-anı niteliğindeki eserleriyle bir İstanbul yazarı kabul edilir. İstanbul'u hem coğrafyasıyla hem kültürüyle, yaşam biçimiyle kayda geçiren Hisar'ın iki temel eserini burada anmak gerekir. *Boğaziçi Mehtapları* ve *Boğaziçi Yalıları Geçmiş Zaman Köşkleri* adlı bu anı yazılar müzikten, eğlenme biçimlerine, gündelik yaşam alışkanlıklarından mimariye kadar İstanbul'a dair pek çok fikir verir (bkz. Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Yalıları Geçmiş Zaman Köşkleri,* Ankara 1997; Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Mehtapları,* Ankara 1997). Yine bu yıllarda Anadolu'yu olduğu kadar İstanbul'u da yazan bir başka isim ise Refik Halit Karay'dır. Karay'ın özellikle İstanbul'u merkeze alan iki kitabını anmak yerinde olur. *İstanbul'un Bir Yüzü*'nde yazar daha önce söz edilen yozlaşmış İstanbul'u merkeze alırken *Üç Nesil Üç Hayat*'da bir nevi Hisar çizgisini takip ederek İstanbul semtlerinin ilginç hikâyelerini, yaşam alışkanlıklarını anlatıyor (bkz. Refik Halit Karay, *Üç Nesil, Üç Hayat,* İstanbul 1943; Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü,* İstanbul, 1939).

10 Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz,* İstanbul 1963, s. 30.

11 Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 31.

12 Pamuk, *İstanbul*, 60. "Hayal Şehir"in ayrıntılı bir okuması ve Yahya Kemal'de kent imgesi için bkz. Halim Kara, "Yahya Kemal Beyatlı ve Charles Baudelaire'in Şiirlerinde Kent İmgesi: İstanbul ve Paris", *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası,* 2008, sy. 5, s. 379-388.

13 Pamuk, *İstanbul*, s. 208.

dar, dik, pis ve özelliksiz sokakların, düzensiz ev ve ağaç yığınlarının güneşin paletiyle renklendirilmesidir."[14] Yahya Kemal bu oldukça gerçekçi, güzelliğin ardını ifşa eden bakışı tersine çevirmiş; fakir ve eski bir semtin, güneş ışığının yarattığı yanılsama ortadan kaybolduktan sonra bile sahip olduğu iç zenginliğe işaret etmiştir. Bu fark aslında şehre yüklenen anlamları yine bakan gözün, bakanın ruh hâlinin belirlediğini de gösterir. Birinin gördüğü sefalet diğerinde içindeki güzelliğin yakalandığı estetik bir görüntüye evrilir. Diğer yandan Yahya Kemal'in Üsküdar'ı yüceltmesinin ardında öncekilerden farklı bir milliyetçiliğin izlerini bulmak mümkündür.

Pamuk'a göre bu yazarların kenar mahallelerdeki kayıp duygusuna, hüzün ve melankoliye çekilmelerinin siyasi bir amacı vardır: "İstanbul'un yıkıntıları içerisinde Türk milletini ve Türk milliyetçiliğini keşfetmek, büyük Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkıldığını, ama onu yapan Türk milletinin (Rumları, Ermenileri, Yahudileri, Kürtleri ve diğer azınlıkları Türkiye Cumhuriyeti devletiyle birlikte unutmaya hevesle hazırdılar) hüzünle de olsa ayakta durduğunu göstermek istiyorlardı[r]."[15] Bu yazarlar devletin otoriter dili yerine "güzellik"le biçimlenen bir dille bu milliyetçi bakışı göstermek isterler. Pamuk'un vurguladığı gibi bu çerçevede "Hayal Şehir" ve benzeri şiirler de Yahya Kemal'in "Türk İstanbul" imgesini geliştirme vazifesi/misyonunun bir parçası olarak okunabilir.

> [Y]oksul İstanbul'un Müslüman nüfusunu vurgulayacak, onun varlığını ve hâlâ kimliğini hiç kaybetmeden yaşadığını kanıtlayacak ve kayıp ve yenilgi duygusunu ifade edecek bir güzelliğe ihtiyaçları vardı. Bu yüzden kenar mahallelere yürüyüşlere çıktılar, şehirde yaşayan insanla eskinin, yıkıntının, geçmişin hüzünle buluştuğu güzel görüntüleri aradılar ve Gautier gibi gezginlerin yetmiş yıl önce keşfettiği (ve çok iyi okudukları) melankolik kenar mahalle manzaralarını buldular.[16]

Orhan Pamuk, kenar mahallelerden devşirilen geçmişi bugünde yaşatmaya yarayacak ve yeni millî kimliğin bileşeni hâline getirilecek güzellik ve özellikleri arayıp bulmakla Yahya Kemal ve Tanpınar'ın bir yerde kendi edebî kimliklerini de nasıl inşa etmiş olduklarını gösterir. Bir yanda çok iyi okuyup bildikleri Proust gibi modernist yazarlarla kurulmak istenen yakınlık, diğer yanda milliyetçi angajman bu iki şairin/yazarın edebiyatını belli oranlarda belirler.[17]

Bu çerçevede yeniden Yahya Kemal'in "kenar mahalle"ye dışarıdan, belli bir mesafeden bakışına dönersek, bu hem çok yakın hem de uzak mesafeyi gösteren iyi bir örnek olarak "Atik Valide'den İnen Sokakta" şiirine bakabiliriz:

> İftardan önce gittim Atik-Valde semtine,
> Kaç def'a geçtiğim bu sokaklar, bugün yine,
> Sessizdiler. Fakat Ramazan mâneviyyeti
> Bir tatlı intizâra çevirmiş sükûneti;
> Semtin oruçlu halkı, süzülmüş benizliler,
> Sessizce çarşıdan dönüyorlar birer birer;
> Bakkalda bekleşen fıkarâ kızcağızları
> Az çok yakından sezdiriyor top ve iftarı.
> Meydanda kimse kalmadı artık bütün bütün;
> Bir top gürültüsüyle bu sâhilde bitti gün.
> Top gürleyip oruç bozulan lâhzadan beri,
> Bir nurlu neş'e kapladı kerpiçten evleri.
> Yârab nasıl ferahlı bu âlem, nasıl temiz!
>
> Tenhâ sokakta kaldım oruçsuz ve neş'esiz.
> Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı
> Hadsiz yaşattı rûhuma bir gurbet akşamı.
> Bir tek düşünce oldu tesellî bu derdime;
> Az çok ferahladım ve dedim kendi kendime:
> "Onlardan ayrılış bana her an üzüntüdür;
> Mademki böyle duygularım kaldı, çok şükür."[18]

Şiir öznesi ramazanda iftara yakın semtin sokaklarında yürür. Sessiz sokakların fakir evleri iftar vaktiyle birlikte şenlenir. Şiir öznesi dışardan izlediği ve uhrevi bir anlam yüklediği bu "ferahlı âlem" karşısında orada yaşayan halk adına mutlu, kendi adına ise buruktur. "Tenhâ sokakta kaldım oruçsuz ve neş'esiz./Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı/ Hadsiz yaşattı rûhuma bir gurbet akşamı." dizelerinden sanki şiir öznesi orada değilmiş de çok uzaktaymış, belki de seferiymiş gibi bir izlenime kapılırız. Oysa biliriz ki şiir öznesi oradadır, gurbette değildir. Ama yüklediği anlama rağmen oraya ait değildir. Oradan ayrıldığına üzülmekle teselli bulsa da şiir öznesinin hayranlıkla, gıptayla bahsettiği bu dünya içinde yaşadığı dünya değildir. Pamuk da Tanpınar ve Yahya Kemal'in "fakir ve ücra İstanbul'u", arka sokaklardaki "geleneksel hayatı" överken ya da Batılılaşma yüzünden "halis" kültürün yok oluşuna dertlenirken kendilerinin Beyoğlu'nda

14 Pamuk, *İstanbul*, s. 212.

15 Pamuk, *İstanbul*, s. 235.

16 Pamuk, *İstanbul*, s. 236.

17 Pamuk, *İstanbul*, s. 234.

18 Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 34-35.

yaşadıklarına dikkat çeker.[19] Burada Pamuk'un söz konusu ettiği şey, ahlaki bir değerlendirme değil, onların arada kalmış ruh hâllerinin bir anlamda tespitidir.
Bu anlamda "Atik Valde"de göstermeye çalıştığım, sadece milliyetçilikle açıklanamayacak, aslında belli bir samimiyetle şiir öznesinin itiraf ettiği o bütünlüklü dünya algısından kopuşun yarattığı ayrılık acısıdır. Öte yandan şair "Ezansız Semtler" yazısında açıkça fazla medenileşmiş semtlerin Müslümanlıktan, Türklükten uzaklaşmasına hayıflanır. "Biz bugünün Türkleri bilakis Şişli, Nişantaşı, Kadıköyü, Moda gibi küçücük bir şehri andıran yerlere yerleştik, fakat o yerler Müslüman ruhundan ari, çorak ve kurudur. Bir Üsküdar'a bakınız, bir de Kadıköyü'ne, Üsküdar'ın yanında Kadıköyü Tatavla'yı andırır."[20] Yahya Kemal, şehrin, kendisinin de içinde yaşadığı bölgelerini "kefere Frenk mahalleleri"ne benzetir. Onun bu dışarıdan, belli bir mesafeden bakışı "Ezansız Semtler"de, "Atik Valde"de olduğu gibi sadece bir özleyiş, bir yüceltmeye yol açmaz. Aynı zamanda Türkleştirme, modernliğe karşı "kendisi" kalma çabalarının bir parçası olarak neredeyse propagandist bir tavır takınır. Yazarların, şairlerin de yardımıyla bir anlamda dine kayıtsız kalanların bir gün yeniden dinlerine sahip çıkacakları umudunu vermek ister.
Bu anlamda Yahya Kemal, şiirlerinde olduğu gibi, yazılarıyla da mekân üzerinden, İstanbul üzerinden bir Türk Müslüman kimliği inşa etmiş, hatta bu inşa faaliyetinin yazarların ve şairlerin görevi olduğunu ima etmiştir.

Tanpınar ve "İstif"

Yahya Kemal'in şehre yüklemeye çalıştığı, kendisinin yaşam biçimiyle ait olmadığı bu millî kimliği birçok bakımdan Ahmet Hamdi Tanpınar da paylaşmakla birlikte onun bakışı çok daha ikircikli ve karmaşık olacaktır. Tanpınar, *Beş Şehir*'in "İstanbul" bölümünde İstanbul'un yaşanan medeniyet değiştirme ile eskisinden büsbütün başka bir şehir olduğunu, kimliğini birçok bakımdan yitirdiğini düşünür. Eski müzik, eski mahalle hayatı, alışkanlıklar kaybolur. Tanpınar bunları aynen yeniden canlandırmayı değil yeni, başka bir hayat biçimini tahayyül eder: "İstanbul'a yeni hayat, yeni bayram, yeni eğlence şekli, yeni zaman lazım. *İstanbul artık bundan böyle ekmeğini çalışarak kazanan bir şehirdir.* Her şeyi ona göre düzenlenmelidir."[21] Buradaki vurgu İstanbul'un mirasından çok şehre hâkim olan yeni yaşam şekillerine, şehrin belki de geçmişten fazlasıyla bağımsızlaşmış, cemaat bağları zayıflamış yeni bireylik hâlinedir. Ama bunun için de yine geçmişin izine, yazının ve sanatın desteğine ihtiyaç vardır:

> Ne kadar çok hatıra ve insan... Niçin Boğaz'dan ve İstanbul'dan bahsederken bütün bu dirilmesi imkânsız şeylerden bahsettim. Niçin geçmiş zaman bizi bir kuyu gibi çekiyor? İyi biliyorum ki aradığım şey bu insanların kendileri değildir; ne de yaşadıkları devre hasret çekiyorum. ... Biz onun güzelliğini dört asrın tecrübesiyle ve iki ayrı kıymetler dünyası arasında her gün biraz daha keskinleşen benliğimizle başka türlü zenginleşmiş olarak tadıyoruz. Yahya Kemal'siz, Mallarme'siz, Debussy ve Proust'suz bir Süleymaniye veya Kanuni Mersiyesi, hatta onlara o kadar yakın olan Neşati ve Nedim'in, Hafız Post ile Dede'nin arasından geçerek kendilerine varamayacağımız bir Sinan ve Baki tahmin edebileceğimizden çok daha çıplaktır. ... Hayır muhakkak ki bu eski şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada izi bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz. ... Hepsi idealin serhaddinde susmuş bu insanların hikmetinde kaybolmuş bir dünyayı arıyorum. İstediğime onlarla erişemeyince şiire, yazıya dönüyorum. Onu musıkinin kadehinden istiyorum; kadeh boşanıyor, susuzluğum olduğu gibi kalıyor; çünkü sanat da aşk gibidir, kandırmaz, susatır. Ben seraptan seraba koşuyorum. Her başına koştuğum pınarda muammalı çehreler bana uzanıyor; bilmediğim seslerini tanımadığım dudaklar benimle bitmez tükenmez işaretlerle konuşuyorlar, fakat hiçbirinin dediğini anlamıyorum; ruhum dudaklarından ayrılır ayrılmaz hiçbir şeyin değişmediğini görüyorum. Belki onlar da bana kendi tecrübelerinden, her adımda karşılarına çıkan sert duvarlardan bahsediyorlar; "Biz de senin gibiydik, diyorlar; hiçbir suale cevap alamazsın. Asıl olan içindeki hasrettir; onu söndürmemeye çalış."[22]

Tanpınar da geçmiş kültürün kaybolmasına kederlenir; ama onun arayışı yukarıdaki satırlarda olduğu gibi geçmişin nesnelerine, insanlarına,

19 Pamuk, *İstanbul*, s. 240.

20 Yahya Kemal, *Aziz İstanbul,* İstanbul 2008, s. 102.

21 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 160.

22 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 257-259.

dünyasına yönelik değildir. Geçmişle, geçmiş kültürle kurduğu ilişkide, sanatın, yazının yarattığı yanılsamalara sığınışında esas olan bu arayış hâli, tam da ne aradığını, neyi kaybettiğini bilmeyen, belki sadece bir hissin peşinden giden bireyin "hasret"i belirleyicidir. Yahya Kemal gibi o da bu hisse "daüssıla" der. Ama bu satırlarda görüldüğü gibi bağımsızlaşması kaçınılmaz bireyin, "kendi ekmeğini kazanan" şehirdeki "daüssıla"sıdır bu.

Tanpınar'ın İstanbul'la kurduğu ilişkiyi tıpkı Yahya Kemal'inki gibi İstanbul hakkında yazdığı yazılarda okuruz. Ama bu ilişkinin karmaşıklığının, ikircikliğinin asıl aynası olan eseri, *Huzur*'dur. Romanda İstanbul'un birçok yüzünü, şehrin farklı veçhelerini bulmak mümkündür. Şehir, hem kültürün, zamanın, tarihin taşıyıcısı olarak çıkar karşımıza; hem de varlığın, var oluşun temsili, parçalanan, öznenin bireyin temsili olur. Bu yazıda, *Huzur*'un İstanbul'unun, bu çalışmanın çerçevesi içinde öne çıkan özelliklerinden, romandaki bazı metaforlar üzerinden söz edilecektir.

Bu metaforlardan ilki "istif" metaforudur. Tanpınar'ın pek sevdiği bu kelime şehre, kültüre ve zamana dair, yaşanan değişime dair çok şey söyler. Şehir değişimin nasıl olması gerektiğini gösteren, değişimin izlerini içinde barındıran canlı bir varlık, bir aktör olur romanda. Tanpınar değişimin taşıyıcısı olarak şehri istif ya da halita kavramlarıyla bağlantılandırır. Eşyanın, hikâyelerin, metinlerin ve musikinin üst üste yığıldığı, istif edildiği bir mekân olarak İstanbul geçmiş hayatların yaşamaya devam etmesinin, kültürün ve zamanın sürekliliğinin sağlayıcısı, kimliğin taşıyıcısıdır:

> Yanı başında tahta kepenkli, peykeli, eskimiş seccadeli dükkanlarda, aynı zengin ve uzaktan bakınca büyülü ananenin hikmetleri, ebediyete kadar türlü tasnif fikrine yabancı bir istif içinde, raflarda, rahle, sandalye üstlerinde, dükkanın döşemesi üzerinde üst üste, sanki gömülmeye hazırlanıyorlarmış, yahut gömülü bulundukları yerden seyrediliyorlarmış gibi bekliyorlardı. Fakat Şark, hiçbir yerde hatta mezarında bile katıksız olamazdı. Bu kitapların yanı başında açık işportalarda, içimizdeki değişmenin, intibak arzusunun, yeni bir iklimde kendimizi aramanın kucak dolusu şahitleri, kapakları resimli romanlar, mektep kitapları, ciltlerinin yeşili atmış Frenkçe salnameler, eczacı formülleri vardı. Kahve falı ile Momsen'in Roma hayali, Payot edisyonunun artıklarıyla Karakin Efendi'nin balıkçılık kitabı, baytarlık, modern kimya, ilmi remil, sanki insan kafasının bütün düzensizliği bu çarşıda birdenbire teşhir edilmesi icap ediyormuş gibi birbirine karışıyordu.
>
> Böyle hep bir arada bakılınca insana sadece zihni bir hazımsızlığın eserleri gibi görülen garip bir halita. Mümtaz bu hâllerin yüz senelik bir didinme, durmadan bir gömlek değiştirme içinde olduğunu biliyordu.[23]

Romanın kahramanı Mümtaz'ın Kapalıçarşı'da yürürken, aynı zamanda kendi bakışını da yansıtan bu satırlarda Şark'ın katıksız olamayışı vurgusuna değil, "türlü tasnif fikrine yabancı bir istif içinde" oluş vurgusuna değinmek yerinde olur.[24] Birbiriyle ilgisiz, bağsız görünen nesnelerin, hayatların, eşyanın biraradalığı, üst üsteliği, yığılmış olması, "insan kafasının düzensizliği"ni yansıtan bir istif olarak şehir öne çıkar. Modern dünyanın tasnif araçlarını benimsemeyen, görünüşte "zihni bir hazımsızlığın" eseri olan "garip bir halita". Burada bir Şark-Garp birleşmesinden ziyade şehre, şehrin âdeta dayattığı kimliğe dair bir ipucu ediniriz. Aslında Mümtaz'ın bireyliğinin, karışık zihninin de benzeri olarak ayrıştırmaktan, sınıflandırmaktan ziyade yığmayı, istiflemeyi benimsemiş bir zihin ve kimliktir söz konusu olan. Ya da modern bir tasnif yöntemi yerine, bir tasnif yöntemi olarak "istif"le biçimlenen şehir/birey/kimlik.

Bu istifin içindeki her bir parça birbirine karışmadan, kimliğe dair ipuçları verir. Mümtaz çarşıda, sahaflarda rastladığı kitapların, mecmuaların sayfalarında birbirinden farklı hikâyeleri bulurken müziğin, sanatın, yazının istifin içindeki hayatları yeniden canlandırdığını ve böylece zamanın yekpareliğini hissettirir okuyucuya.

Bu anlamda Tanpınar'ın "Kenar semtlerde bir gezinti" yazısında da karşımıza çıkan Pamuk'un milliyetçi çerçeve içinde değerlendirdiği yaklaşımın başka bir yüzünü, şehrin ruhunun karmaşasını istif metaforuyla daha iyi anlarız. Ama bu yazının *Huzur*'la birleşen bir veçhesinden daha söz etmek gerekir. *Huzur* ya da aslında başkarakter Mümtaz'ın hikâyesi bir yandan da Mümtaz'ın gölgesinde bir şehrin, bir ülkenin endişe, korku, kırıklık ve emniyetsizliğinin hikâyesi olarak okunabilir. Roman boyunca

23 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur,* İstanbul 2000, s. 45-46.

24 "Bu çarşı şehrin hayatından bir parçaydı, oldum olasıya onu bir tarafından sayar dökerdi. Fakat Mümtaz'ın içinde konuşan gördükleri değil, kendi hayat tecrübesiydi" (Tanpınar, *Huzur*, s. 56).

Mümtaz'ın adım adım parçalanışına, dağılışına tanıklık ederiz ve parçalanan bir özne olarak Mümtaz'ın gölgesinde İstanbul karşımıza çıkar.[25]

Romanın başında Mümtaz hastabakıcı bulmak için İstanbul'un eski mahallelerinde yürürken bir yandan bir imparatorluk artığı olarak fakirleşen mahalleleri, evleri seyreder, bir yandan da sokakta oynayan çocukların söylediği türküye kulak verirken şehrin, evlerin, mahallelerin değil o türkünün hayatı şekillendirdiğini düşünür.[26] İşte bu sahnede Mümtaz tam da bir kültürel devamlılık fikrini kafasında biçimlendirirken İhsan'ın hasta olduğunu, Nuran'ın onunla dargın olduğunu ve savaşın çıkmak üzere olduğunu hatırlar ve aynı anda çocukların bir barut fıçısının üstünde oynadıklarını fark eder:

> Zavallı çocuklar, bir barut fıçısının üzerinde oynuyorlardı. Fakat türkü, eski türkü idi; demek barut fıçısı üzerinde de hayat devam ediyordu. ... Yavaş yavaş bir düşünceden öbürüne geçerek yürüyordu. ... Sefil, perişan mahalleler, yoksulluk yüzünden bir insan çehresini andıran eski evler arasından geçiyordu. Etrafında bir yığın perişan ve hasta yüzlü insan vardı. Herkes neşesizdi. Herkes yarını, büyük kıyameti düşünüyordu. Bari şu hastalık olmasaydı. Ya kendisini de çağırırlarsa. İhsan'ı hasta bırakarak gitmeye mecbur kalırsa?[27]

Romanın başındaki bu satırlar aslında sonrasında her sayfasında kendisini hissettirecek olan bir ağırlığın, endişe ve korkunun ilk işaretini verir. Barut fıçısı metaforu bu anlamda bütün bir şehri kaplayan atmosferin metaforudur ve Mümtaz sadece bireysel dünyası, ilişkileri ile değil bütün şehirle, ülkeyle hatta dünyayla beraber büyük bir krizin eşiğinde, hatta belki uzun zamandır içindedir. İlk bölümde patlamayı bekleyen bir barut fıçısıyla temsil edilen atmosfer, yukarıdaki satırlardan da anlaşılacağı gibi daha sonra savaş ve hastalıkla birleşecektir.

Yukarıda "istif" kavramıyla şehrin kültürüne ve kimliğine sinen bir hayatı algılama, yaşama biçiminden söz ederken bu satırlarda "barut fıçısı" ile simgelenen hâl, istifin tamamen zıddı ya da öte tarafı değildir aslında. *Huzur*'un şehrini biçimlendiren o istifin hemen içinde, yanında, yöresinde, alıntıda olduğu gibi her zamanki türküyü söyleyen çocukların ayaklarının dibindedir barut fıçısı. Şehir kendi yaşamı içinde aynı anda dünyanın yaşadığı sancıları, emniyetsizliği, korkuyu ve endişeyi yaşamaya devam eder. Savaş ve hastalık yeni değişimlerin, "korkunç istihale"lerin habercisidir. Bu çerçevede romanda Mümtaz'ın da belli bir mesafeden, içinde yürürken de aslında dışarıdan seyrettiği şehir hem bir geçmiş, tarih, kültür yığınıdır; hem de gündelik hayatın dinamiklerini, çağın ruhunu, modern dünyanın dönüşümlerini yaşayan, etkilenen ve etkileyen bir var oluş hâli, bir aktördür.

İlhan Berk'in İstanbul Seyahatnamesi

Tanpınar'ın ve onun roman kahramanı Mümtaz'ın seyrettiği şehri seyreden, onun gibi pek de dışarıdan olmasa da seyrettiği manzaralardan hatıralar devşiren bir şair de İlhan Berk'tir. İlhan Berk'i Yahya Kemal ve Tanpınar'dan ayıran çok temel birkaç noktadan başlamak gerekir. Yahya Kemal ve Tanpınar, tıpkı Pamuk'un da vurguladığı gibi, bakışlarını Türkleşen bir İstanbul'a çevirmeyi tercih ederler. Tanpınar'ın yukarıda gösterdiğim istif fikrinde bile kozmopolitliğe, Müslüman kültür dışında kaybolan kültürlere, hayat biçimlerine dair açık bir vurgu pek görülmez. Öte yandan İlhan Berk'in İstanbul'da bakışlarını çevirdiği yerlerin başında Galata ve Pera gelir. Berk, Galata Kulesi olur da seyreder şehri. Onun baktığı yerlerde gayrimüslim fakirler, çingeneler, evsizler, Osmanlı'dan çok Bizans ya da bilinen Osmanlı'dan başka bir Osmanlı vardır. Onun şehri de adlı adınca söylenmese de Tanpınar'ın "istif"ine benzer. Ama Tanpınar'ın istif edilenleri eskimiş, eprimiş de olsa o yığının içinde bir parçası kalanlardır. Oysa Berk artık tasfiye edilmiş ya da edilmekte olanın izlerini, geride kalanın seslerini yakalar.

Berk'in şiirinde karşımıza çıkan İstanbul'un bir başka yüzü ise ilk şiirlerindeki "kurşuni" şehirdir. Şairin toplumcu gerçekçi bakışının izlerini taşıyan şehir, Tanpınar'ın kenar semtleri gibi kapalı, karanlıktır ama Berk'in mekânı kenar mahalleler değildir. Ve daha önemlisi Tanpınar'ın müzede gibi gezdirdiği durağan mekânlarına karşılık Berk'in mekânında hareket ve canlılık vardır: "İşte kurşun kubbeler şehri İstanbul'dasın/ Havada kaçan bulutların hışırtısı/Karaköy çarşısından geçen tramvayların camlarına yağmur/Yağıyor/Yeni

25 Mekânla varoluş arasındaki ilişkinin izlerini işin kuramsal boyutuna girmeden daha kelimenin kendisinden yakalıyoruz. Kevn, olma, var olma, varlık, vücut anlamlarına gelir. Dilsel düzeyde mekân varlıkla var oluşla ilişkilendirilmiş. O yüzden bu kaçınılmaz ilişkiyi şehrin romanın aktörleri arasına girdiği birçok eserde olduğu gibi *Huzur*'da da görmemek mümkün değildir.

26 Bu sahne Tanpınar'ın "Kenar Semtlerde Bir Gezinti" adlı yazısında da benzer biçimde yer alır. Bu gezintide Tanpınar kız çocuklarının oynadığı oyundaki tekerlemenin her şey değişse de kalacağını, "hayatın sürekliliği"nin sırrının bu olduğunu söyler (bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi,* İstanbul 1996, s. 213-214).

27 Tanpınar, *Huzur*, s. 20-21.

Cami Süleymaniye arkalarını kirli bir göğe vermişler/Hiç kımıldamıyorlar/Ayasofya elleriyle yüzünü kapamış bütün iştahıyla ağlıyor."[28]

Bu kurşuni İstanbul, kirli bir göğe yaslanan camiler ve ağlayan Ayasofya imajları değişen bir dünyanın, yaşam biçiminin habercisi gibidir. İşçilerin, emekçilerin ve emeğin yüceltildiği dizelerden sonra Berk açlığı, fakirliği ve sonunda Fikret'in "Sis"ini hatırlatırcasına şehri saran kiri, rezilliği vurgular:

> Hepsi dar kapanık yerlerde, sıkıntılı işlerde çalışırlar/Hepsi deli gibi severler yaşamayı ... Hepsi bu gök altında sarmaş dolaş olmuş yürüyorlar/Dünyada işlerine giden insanları görmek kadar güzel bir şey yoktur ... Bu defa aç fakir İstanbul'u büyük surların dışından seyredeceğiz/Bir anda fakirler işsizler sökün edecek ... Yeniden katledilecek emeği/Fukara halkın ... Seni herkes gençler ihtiyarlar her boydan milletler sevdi/Her gelen seni sevdi bağlandı bırakıp gitti/Her gelen sana köstek kelepçe yeni zincirler bıraktı/Her gelen açlıkları kinleri arabaları surları devraldı/Zindanları şiddetli yalnızlığını kimsesizliğini daha genişletti ... Sen en bahtsızı şehirlerin/Yığın yığın kötülükler pislikler kendine göre her yerde/Çözüldüler ... Bu şehir aşktan değil, şehvetten düşüp gebermeye hazır/Genç orospular, ölü padişahlar, hastalar şehri Rezil İstanbul![29]

Yukarıdaki alıntının son dizelerinde şehrin bahtsızlığı, şehri saran şehvet aslında şehre projekte edilen bir başka hissi, İstanbul'un duyurduğu iktidar arzusunu imler. Berk'in İstanbul'unda bundan başka açlık, kimsesizlik, pislik, yalnızlık, kötülük, kin, hastalık ve esaret üst üste yığılmıştır. Her ne kadar şairin toplumcu gerçekçi yaklaşımının izlerinin ağırlıkta olduğu bir İstanbul şiiri olsa da Berk'in sonraki yıllarda yazdığı İstanbul bu şiirin duygusundan tamamen uzaklaşmaz. Şehrin üstünü örten duygu "kurşuni"dir. Daha önce Yahya Kemal'in "Hayal Şehir"inde karşımıza çıkan kendi iç aydınlığını yaşayan Üsküdar, Berk'te aynı "kurşuni" duygunun parçası olur:

> Ve kapanık, durgun bir resim Üsküdar/Kapanık, durgun tarihler düşüren bir imparatorluğa/Bir imparatorluğa ihtiyar, ihtiyar çünkü giyitleri bol gelmeye başlamıştır/ ... /Bir kâğıda kalın çizgilerle bir karşı simge koyabilmek için sinirli Bizans'a ve huysuz Boğaz'a/Onun için içine kapanmamış mıdır? Daha bir dinlemek için kendini ve hep öyle kalabilmek için/Bizans'ın sokaklarında dolaşmıştır ama ayağından çıkaramamıştır poturunu ve çorabını/.../Ve IV. Murat yedi dağ olarak çizip bırakıyor Üsküdar'ı ve Anadolu ve Arap ve Acem ve Hint diyarlarının bir geçit kenti diyerek/Ve yetmiş mahalle İslam, on bir mahalle Rum ve Ermeni ve bir mahalle Yahudi diye bir tarih düşürüyor/.../Kokular sana Üsküdar'dasın diyor, Üsküdar'da, Khripolis'te/Kokulara Üsküdar'dayım diyorum, Üsküdar'da çıkmaz bir sokakta/Ve çan sesleri geliyor Surp Haç kilisesi'nden/Hep haçıyla dolaşan, içkili, lanetin biri olan Surp Haç kilisesi'nden/Ve kararıyor dolunay[30]

Bu Üsküdar da kendi içine kapanmıştır, bu Üsküdar'ın da karşı yakadan farklı oluşu, fakirliği görünür olur. Ama tarihselliği, bir karşı simge olarak kurgulanışı, ona yüklenen anlamların ardında bir geçit kenti oluşu, Khripolisliği, çan sesleri öne çıkar. "Mağfiret iklimi"nin huzuru, aydınlığı yerine çok çeşitli kokulardır şiir öznesini cezbeden.

Bu çerçevede İlhan Berk'in İstanbul'a bakışında, şehrin tarihsel olarak kurgulanmışlığının altı çizilir. Şair bunu yaparken özellikle resimde, minyatürde biçimlendirilmiş şehri anlatır. En çok *Galata* ve *Pera* kitaplarında karşımıza çıkan bu resmedilen İstanbul'a bakmadan önce Berk'in kurgusallığın altını çizen "Nigari" şiirine bakalım:

> Neden sonra yeryüzüne bir Nigâri tavrı çıktı./Artık Kanuni hep düşüncelidir. Doğan burunlu, seyrek dişlidir. Resimdeki gibidir./II. Selim sarı pabuçlar giyer. Bir taşlığa basar. Ava çıksa bir adam sağ eliyle hedefi tutar. ... Şimdi bir kuşbaz dursa, bıyığını bursa, yürüse, Nigâri'nin tavrında yürür./Şimdi Galata'da bir XV. yüzyıl denizi Nigâri'nin boyalarına/Giriyordur.[31]

Nigârî (ö. 1572) öyle çizdiği için Kanunî (ö. 1566) artık hep böyle, II. Selim (ö. 1574) şöyle çizilegelmiştir. Şiir öznesinin Nigârî tavrı dediği tarihin, geçmişin, şehrin kurgulanış biçimidir. İlhan Berk'in bir yandan tarihsel algıyı bir yandan da sanat ve temsil ilişkisini sorunsallaştıran bu şiiri diğer yandan da onun özellikle şehri biçimlendirdiği şiirlerine ve şiir-yazılarına dair bir ipucu verir. *Galata* kitabında Matrakçı Nasûh'un (ö. 1564) bir Galata resmini karşısına alan anlatıcı/şiir öznesi bu resimden yola çıkarak Galata'da bir yolculuğa çıkar. Âdeta Nasûh'un Galata'sına alternatif olacak bir Berk Galata'sı

28 İlhan Berk, *Toplu Şiirler,* İstanbul 2003, s. 41.

29 Berk, *Toplu Şiirler*, s. 43.

30 Berk, *Toplu Şiirler*, s. 441.

31 Berk, *Toplu Şiirler*, s. 337.

inşa eder. Berk'in Galata ve Pera'sında unutulmakta olan ve sonrasında daha da unutulacak olan bir tarih, şehrin içine, ama en çok da bu semtlere sinmiş olan başka bir tarih adım adım kayda alınır, resmedilir:

> Bakır sokak'taki yapının kapısı üstünde yarı yarıya okunan: Kaynakçı Avram No 5 tabelası (tarih içinden) gelip geçenlere yalnız bakmakla yetiniyor gibidir. Hem biliyoruz, tarih, Haliç'e de (bu eski suya) burdan iner. Üstelik biz tarihi ne denli unutursak unutalım, (değil mi ki "kadim" Galata Mahkemesi buradadır) o bizi unutmayacaktır. Sonra da bugünlere inip: 4 boru mağazası 7 sıhhi tesisat 1 inşaat mağazası 3 tornacı 1 elektrikçi 1 saç kesme atölyesi 1 montaj atölyesi diyecektir. Hem kapı numaralarını da ekleyecektir.[32]

Bu satırlardaki "Kaynakçı Avram" ya da şiirlerindeki "Bileyci Niko Margrit", "Eleni", "İvi" ve çok sayıdaki diğer gayrimüslimlerin, yoksulların, evsizlerin isim isim kaydedilmiş olması tarihin unutulmuşluğuna ya da unutmaya dayalı tarihe bir karşı çıkış olarak kurgulanır. Berk'in metni "kadim Galata Mahkemesi" gibidir. Şehri ve tarihi unutturmamak için resmeder, hikâyeler anlatır, listeler yapar:

> Eski Yüksekkaldırım Sakinlerini Onları Anlatır: Cizvitler Serçeler Züppeler Protestanlar Niyetçiler, ki gülmezler Kokanalar Simsarlar Vatansızlar Hastalıklı Çocuklar Ağaçkakanlar Finolar Okul kaçakları Serseri bulutlar, ki yalnızlar Gümüş topuklu çıraklar Uçurtmalar Saçlı zennaneler Ortodokslar Yedi Meşaleciler Levantenler Yarımaylar Serseri ruhlu Yahudiler Palikaryalar, ki tüysüzdürler Tatlıcılar ...[33]

Çok uzun bir listenin sadece birkaç satırından oluşan bu alıntı Borges'in Çin Ansiklopedisi gibi hiçbir tasnife sığmayan, modern sınıflandırma, ayrıştırma yöntemlerimizi alaşağı eden bir listeyi işaret eder.[34] Berk aynı tavrı *Pera*'da da sürdürür:

> Eski Bir Sevgili Tarlabaşı Onun Üzerinedir, IX: Kalyoncukulluğu Caddesi büyük bir cadde değildir ama, dünyayı bu dünya dediğimiz kara parçasını içine alır. Kamyonlar, elarabaları, taksiler, dünyayı sırtlamış hamallar, berduşlar, haytalar, Pera Yahudileri, ayak satıcıları, macuncular, Sahne Sokağı'nın Üç Horan Kilisesi (ki ininden hiç mi hiç çıkmaz, kapısını bulup içeri girebilmek için de Gregoryen ruhlarla gidip gelmek gerek), kuşlar, kediler, balıklar ..., baldırıçıplaklar, pezevenkler, çıraklar, serseriler, kafalarını kazıtmış çocuklar ... cennetin yarısını görmüş adamlar, kadınlar hep bu caddede cirit atarlar.[35]
>
> Tarlabaşı çünkü insan manzaralarının tahtıdır. Tahtıdır, burdan her sabah binlerce insan, duvarcı, badanacı, sıvacı, sucu, aşçı, aşçı yamağı, boyacı, marangoz, kahveci, bakkal, bakkal çırağı, kapıcı, yol amelesi, ayaksatıcısı, piyangocu, tansiyoncu, macuncu, elektrikçi, serseri, pezevenk, orospu, kadınlar, çocuklar bütün bir halk İstanbul'un dört yanına dağılır. Dünyamızın bir ucundan tutarlar. Dünyamız da onlar sayesinde çalışmaya başlar. Tarlabaşı bir dünyadır![36]

Bu uzun ve nasıl bir araya geldiği anlaşılmayan insan toplulukları listesi Berk'in şehir algısını, Tanpınar'ın istifini çağrıştırmakla beraber onun çok ötesine geçen başka bir şehirlilik hâlini kaydeder. "Sokaklar İnsanlar Evler Onun Üzerinedir." diye başladığı bölümlerde Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sini bir anlamda yeniden yazarak onun kadar alternatif bir şehir tarihi kurar; hem de kaybolan şehrin kaybolan hayatının resmini çeker.

32 Berk, *Toplu Şiirler*, s. 1597.

33 Berk, *Toplu Şiirler*, s. 1658. Berk'in şehrin bu çeşitli yüzlerini ve sakinlerini bir araya getiren İstanbul şiirleriyle akrabalığı olan birkaç şairi/şiiri daha anmak gerekir. "Tepebaşı'ndan Pera'ya girerken/Küçük bir alandan geçeceksiniz/Geçmeyin Sağda ufak bir dükkân vardır, benimdir/Kapının üstünde KÜRK TAMİRCİSİ YORGO yazılıdır" diyen Edip Cansever bu şiiriyle az çok Berk'in çizgisine eklemlenirken "İstanbul dediler mi benim aklıma,/ Vaiz sokağı gelir hemen./Edirnekapı gelir, evimiz gelir" diyen Turgut Uyar daha çok kendi evini yazmıştır. Onun gibi hem kendi evi olarak şehri, hem de bir yanıyla İlhan Berk gibi şehrin küçük insanlarını yazan bir başka İstanbul şairi de Orhan Veli'dir. İkinci yeni öncesinin, Garipçiler kuşağının temsilcisi olarak Orhan Veli'nin "İstanbul'da Boğaziçi'nde bir fakir Orhan Veli'yim" diyen ya da "İstanbul'u dinliyorum/Gözlerim kapalı" dizelerinde olduğu gibi şiir öznesinin doğrudan İstanbul'a ait kurgulandığı, İstanbul'un küçük insanına bağlandığı, sıradan ve gündelik olanın şehirle beraber anlamlandırıldığı şiiri, belki de Berk'ten ziyade bu yazının İstanbul öykücüsü Sait Faik'e bağlanabilir. Garipten ve ikinci yeniden bugüne uzandığımızda ise 2000'li yılların İstanbul'unun sinir uçlarına dokunan günümüz şairi Birhan Keskin'le karşılaşırız. "Ben İstanbul'a çok benzerim sevgilim/Onca iştiha içinde onca keder" diyen, "Haliç'in yorgun suyu"na vuran "Pera'nın renkli, Balat'ın cılız ışığı"nı yazan, sakince "Eyüp bir gurbet duygusuyla uyur beride" diyen Keskin "Sokaktan bir tinerci geçer" şiirindeki "Sokağın kiri sokağın taşından kayıyor, kaygan beyler!/Ben sizinle hiç göz göze gelmedim./Gözlerim kayıyor, baksan göreceksin, kayıyor her yer." dizeleriyle şehrin acımasız ve sert yüzünü okurun yüzüne değdirir.

34 Foucault, moderniteyi eleştirdiği *The Order of Things* adlı kitabına Borges'in hikâyesindeki modern tasnife sığmayan Çin Ansiklopedisi örneği ile başlar (bkz. Michel Foucault, "The Order of Things", *Literary Theory,* ed. Julie Rivkin ve Michael Ryan, London 1998, s. 377-385).

35 İlhan Berk, *Pera,* İstanbul 1990, s. 71.

36 Berk, *Pera*, s. 74.

Berk'in şehir algısında, yazının başından itibaren vurguladığım, Orhan Pamuk'un özellikle Yahya Kemal ve Tanpınar okumalarından biçimlendirdiği kaybolanın hüznünün hâkim olduğu bir İstanbul portresinin yeri nedir? Bu sorunun cevabını düşünürken Berk'in şiirinin de kaybolan ve unutulanın peşinde olduğunu belirtmek gerekir. Şairin köşe bucak kaydettiği şehrin sokakları, insanları, ama en çok Galata'sı, Pera'sı, Rumları, Ermenileri, Çingeneleri, Yahudileri, şairleri, yazarları ile belki Yahya Kemal/Tanpınar hüznünün göz ardı ettikleriyle doludur. Onun kayıtları bu anlamda hüzünden çok bazen eser miktarda hissedilen bir kızgınlık, bazen de alayla biçimlenmiş gibidir. Bu bağlamda Berk'in şiir özneleri/anlatıcıları kaybolana hüzünlenmekten ziyade ısrarla resmedip kaydederler. O yüzden sadece dışardan seyretmekle kalmaz, sokakların, insanların, yaşamların ta dibine girerler.

Büyüyen Şehrin İçine Kapanan Sakini: Sait Faik

Bu seyir hâlini, şehrin sokaklarını arşınlama eylemini, tıpkı Berk gibi, Berk'in adına şiirler yazdığı, şiirlerine ve yazılarına kahramanlık eden bir başka şehir gezgini Sait Faik'te de buluruz. Bütün Sait Faik hikâyesi aslında şehirden devşirilmiş anlardan, manzaralardan, şehrin insanlarından ama en çok emekçilerinden, esnafından, balıkçısından, gayrimüslimlerinden, çocuklardan, yoksullardan oluşur. Ama Sait Faik'in anlatıcıları sadece resim çekmezler. Anlatıcıların seyrettiği hâl, an karşısındaki hisleri, düşünceleridir belirleyici olan. Anlatıcının hassasiyetleri, ruh hâli bütün bakışını etkiler. Aslında şehirde sıkışan, ezilen sıradan insanlardır bu bakışın sahipleri. Yazarın "Lüzumsuz Adam" adlı hikâyesi İstanbul'un, modern şehir hayatının ezip sıkıştırdığı anlatıcı karakterin İstanbul'a "darılıp" yıllarca kapandığı üç dört sokaklık mahallesindeki gündelik hayatını ve tekrar şehre çıkışını anlatır. Bu hikâyedeki karakterin şehirle kurduğu ilişki, korku, ürküntü, sığınak arayışı üzerinden yaşanır.

> Yedi senedir bu sokaklardan gayrı İstanbul şehrinde bir yere gitmedim. Ürküyorum. Sanki döveceklermiş, linç edeceklermiş, paramı çalacaklarmış -ne bileyim bir şeyler işte- gibime geliyor da şaşırıyorum. Başka yerlerde bana bir gariplik basıyor. Her insandan korkuyorum. Kimdir bu sokakları dolduran adamlar? Bu koca şehir, ne kadar birbirine yabancı insanlarla dolu. Sevişemeyecek olduktan sonra neden insanlar böyle biribiri içine giren şehirler yapmışlar? Aklım ermiyor. Birbirini küçük görmeye, boğazlaşmaya, kandırmaya mı? Nasıl birbirinden bu kadar ayrı, birbirini bu kadar tanımayan insanlar bir şehirde yaşıyor?[37]

Sait Faik'in hikâyesinde şehrin dokusunu, güzelliğini, çirkinliğini belirleyen insan ilişkisidir. Bu satırlarda da görülebileceği gibi yan yana evlerden binalardan oluşan şehir, anlatıcı için insanların birbiriyle teması demektir. Oysa her yanda kavga, boğazlaşma vardır. O zaman küçük mahallesine kaçar. Her gün aynı şeyleri yaptığı, aynı insanları gördüğü, tehlikenin olmadığı bir sığınaktır burası. Sait Faik'in anlatıcı karakteri şehrin insanlarının hırgüründen yaralanır, incinir. Fatih Altuğ, "'Lüzumsuz Adam'da Yalnızlığın Toplumsal Dolayımı" adlı makalesinde anlatıcının mahalleyi bir sığınak hâline getirmeden önceki şehir hayatına dikkat çeker. Hikâyede doğrudan söylenmese de sezdirilen anlatıcı karakterin daha önce şehirde kendisine sunulan yaşam biçimlerine pekâlâ uyum sağlamış olduğudur: "Şehir bir süre, arzulanan, içinde erimek istenilen bir mekân olarak görülmüştür. Şehrin yeni değerleriyle özdeşleşilmiştir. Ancak travmatik bir deneyim, şehrin arzulanan yanından çok baskılayıcı yanının ağırlık kazanmasına neden olmuştur." Altuğ, şehre hâkim olan modernlik deneyiminin, yeni modern hayat biçimlerinin bireylerde yaratmış olduğu baskıyı, hikâyede anlatıcının artık katlanamadığı "yeni şehir öznelliği"ni George Simmel'e dayanarak açıklar: Şehrin hızı, hareketi, uyaranların artması, şehir insanının duygular yerine zihinsel tepkileri öne çıkarmasına neden olur. Ve bir süre sonra farklı özellikler taşıyan insanlar yerine şehirdeki insan sayısı öne çıkar. Sayı arttıkça "sevgi ilişkisi" yerini "sakınma ilişkisi"ne bırakır. İnsanlara küçük bir kasabadaki gibi ilgi gösterme imkânı ortadan kalkar. Altuğ, bu yüzden anlatıcının mahalleye sığındığını, şehirden kaçtığını vurgular.[38]

Ancak "Lüzumsuz Adam"ın şehirden kaçıp sığınak hâline getirdiği mahallesi yazarın bir başka hikâyesinde yerini adaya bıraktığında işler değişmiş, şehrin dayattığı yaşam biçimi her yanı sarmıştır. "Haritada Bir Nokta"da adaya sığınan, oradaki iyi insanlarla mutlu olacağını düşünen anlatıcı karakter adalı balıkçıların dışardan

37 Sait Faik Abasıyanık, *Bütün Eserleri 2: Şahmerdan Lüzumsuz Adam,* Ankara 1987, s. 119.

38 Simmel'den aktaran ve yorumlayan Fatih Altuğ, "Lüzumsuz Adam'da Yalnızlığın Toplumsal Dolayımı", *Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik*, haz. Süha Oğuzertem, İstanbul 2005, 127-146.

gelen ve ekmeklerine ortak olmak isteyen bir yabancıyı nasıl kovduklarını gördüğünde artık bir mekâna sığınma imkânı kalmadığını anlar. Tek sığınak yazıdır.[39] Şehir, Sait Faik'in anlatıcı/karakterlerine yaşam alanı/imkânı vermemektedir.

İlhan Berk'in unutulmuşu, kendinden farklı olanı kenara itmeyi önleme çabası şehrin her yanını kaydetmeyi, şehrin ötekileştirilmişlerini yeniden ve yeniden resmetmeyi eserinin merkezine almıştır. Sait Faik de aslında şehrin kenarındakilerin ya da belki daha çok şehrin keşmekeşi içinde kaybolup gidenlerin hikâyesini yazar. Ama onun karakterleri yavaş yavaş yaşama sevinçlerini, umutlarını kaybederken İstanbul'un da artık içinde yaşanamayan, acı veren bir şehre dönüşmüş olduğunu hissettirirler. Lüzumsuz adam, "Bineyim Bir Boğaziçi vapuruna, günün birinde. Bebek'le Arnavutköy önlerinde arka taraftaki oturduğum kanepeden kalkayım, etrafıma bakayım; kimseler yoksa, denizin içine bırakıvereyim kendimi."[40] derken karakterin ölüm özlemi, şehirle birlikte, şehrin yaşattığı güzellik, mutluluk ve yıkıcılıkla birlikte hissedilir. Ona kendini lüzumsuz hissettiren yaşadığı şehrin yeni hayat biçimleri ve şehrin insanlarıdır. Tam da bu yüzden Sait Faik İstanbul'a dışarıdan, belli bir mesafeden bakmaz. Daha doğrusu bakmadığı, bakamadığı için, seyrederken bile çok yakında, içlerinde hissettiği için karakterleri bir sığınak ararlar. Şehri görmemek, seyretmemek için kaçarlar.[41]

Orhan Pamuk, Hüzün ve Metinsellik

İstanbul'u seyretmenin, şehre (nerden nasıl) bakmanın belirleyici olduğu bütün bu gezgin şairler/yazarlar mekân olarak şehri, yazının başında vurgulanan cennet-mekân, felaket mekânı ekseninde algılarlar. Yahya Kemal ve Tanpınar cennet-mekân kurgusunu yaratmak, bazen bir yanılsama olduğunu bile bile, öyleymiş gibi yapmakla, şehri yeniden ve yeniden inşa ederlerken Berk ve Sait Faik şehrin çoktan felaket mekânına dönüşmüş olduğunun bilinciyle ama yine de bu şehri kusurlarıyla severek yazarlar. Modern Türk edebiyatında daha pek çok ismi dâhil edebileceğimiz bu ekseni, yazının başındaki çerçeveyi de desteklemiş olan Orhan Pamuk'la sonlandırmak yerinde olur. Pamuk'un aynı zamanda İstanbul'un da romanı sayılabilecek romanları bir tarafa, başlı başına İstanbul'u, daha doğrusu İstanbul'la biçimlenen "kendi"ni anlatan kitabı *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'dir. Pamuk, birçok başka büyük yazarı kastederek "[O]nların yaratıcı kimlikleri sürgünden ya da göçten nasıl güç almışsa, benim de hep aynı eve, sokağa, manzaraya ve şehre bağlanıp kalmamın da beni belirlediğini biliyorum. İstanbul'a bağlılık, şehrin kaderinin de insanın karakteri olması demek." diyor kitabın ilk sayfalarında.[42] O yüzden *İstanbul* kitabı Pamuk'un karakteri bir yana yazarlığını belirleyen şehir hakkında açık ipuçları verir. Bu kitapta şehirle ilgili yazarın temel ve ısrarlı vurgusu şehri saran, âdeta yöneten "hüzün" duygusudur. Pamuk'un *İstanbul*'unun etrafında inşa edildiği merkezi duygu ya da atmosfer hüzündür. Kelimenin, "ruhsal tarafı ağır basan bir kayıptan kaynaklanan bir duyguyu anlattığını" vurgulayan yazar, İstanbul'un yarattığı "yoğun hüzün duygusu"nun bir "hayata bakış açısı", "bir ruh durumu" olduğunu söyler.[43] Pamuk'un hüznü öne çıkarışı öncelikle kendi bireysel bakışıyla ilintilidir: "Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkım duygusu, yoksulluk ve şehri kaplayan yıkıntıların verdiği hüzün, bütün hayatım boyunca, İstanbul'u belirleyen şeyler oldu."[44] Kaybedilen geçmiş, kültür ve zenginlik ya da kaybedilenden sonra geriye kalanlar hüzün verir. Bu

39 Bkz. Sait Faik Abasıyanık, *Bütün Eserleri 6: Havuz Başı Son Kuşlar,* Ankara 1970, s. 192.

40 Abasıyanık, *Lüzumsuz Adam*, s. 121.

41 Şehrin ve kalabalıkların kaçınılacak bir yere dönüştüğü, sığınak arayışının öne çıktığı Sait Faik hikâyesinin karşısına şehrin ve kalabalıkların kendisinin bizzat sığınak olduğu *Aylak Adam*'ı koyabiliriz. Yusuf Atılgan'ın romanında İstanbul doğrudan bir aktör değildir belki ama şehrin, İstanbul'un orta sınıfının yaşam biçiminin romanın merkezine yerleştiğini ve aylak karakterin bu yaşam biçimine tepkisini şehirden kaçmak yerine tam da içine, kalabalıklar arasına karışıp onlar gibi yaşamadan onları seyretmekle, onların kurallarına aykırı davranmakla gösterdiğini söylemek mümkündür. Bu anlamda şehir, *Aylak Adam*'da hem bireyi baskılayan, hapseden, ayrılaştıran hem de aynı zamanda özgürleşmesine imkân veren çatışmalı, gerilimli bir alana dönüşür. *Huzur*'da Mümtaz'ın sokaklarında dolaştığı, iç dünyasının gerilimleriyle biçimlenen şehir, "Lüzumsuz Adam"da küçük bir mahallesinin sokaklarına karakterin hapsolduğu ürkütücü bir açıklığa, *Aylak Adam*'da ise her an bireyi ezip yutmakla tehdit eden, modernliğin karanlık mekânına evrilir (bkz. Yusuf Atılgan, *Aylak Adam,* İstanbul 2013). İstanbul'un bambaşka bir yüzünün, çeperinin, gecekondunun romanın başkahramanı oluşu ise 1980'lerde Latife Tekin'in romancılığıyla ama özellikle *Berci Kristin Çöp Masalları* ile mümkün olacaktır. Tekin'in romanı göçle değişen, baştan kurulan yeni bir İstanbul'u, şehrin kenarında kalanları merkeze alır. Bu aynı zamanda sınıfsal bir dönüşümün de habercisidir. Daha önce köy edebiyatı, memleket edebiyatı ya da toplumcu gerçekçi edebiyatla okuyucunun karşısına çıkabilmiş olan işçiler, köylüler, kentli olmayan, eğitimsiz, yoksul insanlar bu kez şehirde yeni bir kolektif yaşam biçimiyle, kolektif bir öznellikle romanın aktörü olurlar. *Berci Kristin*'in İstanbul'u daha önce edebiyatın alışık olmadığı başka bir manzarayı, şehrin atıklarından, çöplerinden kurulan yeni bir dünyayı gözler önüne serer (bkz. Latife Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları,* İstanbul 2012).

42 Pamuk, *İstanbul*, s. 12.

43 Pamuk, *İstanbul*, s. 91.

44 Pamuk, *İstanbul*, s. 13.

duyguyu ise en çok şehrin siyah beyaz görüntüsünde bulur Pamuk. İlhan Berk'in "kurşuni" İstanbul'uyla ortaklaşan gri, kurşuni, siyah beyaz İstanbul'u, kışın karanlığını, şehrin yoksulluğunu örttüğü için sever.[45] "Son yüz elli yıldır, şehre ağır ağır çöken yenilgi ve kayıp duygusu, yoksulluk ve yıkıntı izlerini siyah beyaz manzaralardan İstanbulluların kıyafetlerine kadar her şeyde gösterir."[46] Bu satırlarda olduğu gibi Pamuk'un ısrarlı vurgusu, "yenilgi ve kayıp duygusu" üzerinedir. Şehrin ve sakinlerinin kimliğini belirleyen kaybın ve yoksulluğun yarattığı hüzündür. Pamuk'un çocukluk yıllarında etkisine girdiği bu duygu "gururla içselleştirilen ve bir cemaat olarak hep birlikte paylaşılan" bir duygudur:

> Erken gelen akşamüstlerinden, arka mahallelerin sokak lambaları altında ellerinde bir torba evlerine dönen babalardan söz ediyorum. İkide bir çıkan iktisadi buhrandan sonra dükkânında soğuktan tir tir titreyerek bütün gün müşteri bekleyen yaşlı kitapçılardan, ... parke kaplı dar yollarda, arabalar arasında futbol oynayan çocuklardan, ücra otobüs duraklarında aralarında hiç konuşmadan hiç gelmeyen bir otobüsü bekleyen başörtülü, eli plastik torbalı kadınlardan, eski yalıların boş kayıkhanelerinden, ağzına kadar işssizlerle dolu çayhanelerden, ... boş parkların kırık tahtıravallilerinden, siste vapur düdüklerinden, ta Bizans'tan kalma yıkıntı hâlindeki şehir surlarından, akşamüstleri boşalan pazar yerlerinden, harabeye dönmüş eski tekke binalarından ... her şeyin kırık dökük eskimiş olmasından ... söz ediyorum. Bu duyguyu ve onu şehre yayan manzaraları, köşeleri, insanları iyi hissettiğimizde, onunla terbiye olduğumuzda, bir noktadan sonra şehre nereden bakarsanız bakın, tıpkı soğuk kış sabahlarında, birden güneş açıverince Boğaz sularının üzerinde ince ince kıpırdanmaya başlayan o buğu gibi hüzün duygusu manzarada ve insanlarda görülebilecek bir açıklığa kavuşur.[47]

Sadece bir kısmının alıntılandığı yukarıdaki uzun pasaj, Pamuk'un şehirde artık kaçınılmaz olarak "gördüğü" hüzün duygusunun çerçevesini veyahut çerçevesizliğini gösterir. Tıpkı Tanpınar'ın "Kenar Semtlerde Bir Gezinti" yazısındaki gibi ya da Mümtaz'ın eski mahallelerde yürürken gördüklerine benzer bir kaybolmuşluk, düşmüşlük, yıkıklık, eskimişlik, yorgunluk hâkimdir bu satırlara da. İşsizler, eli torbalı kadınlar, boş parklar, yıkık Bizans surları, harap tekke binaları, ücra otobüs durakları kaybedilenle birlikte, şimdide, yazarın ve anlatının şimdisinde süregiden bir eskimişliği, bir tür çirkinlik estetiğini imler. Yahya Kemal ve Tanpınar'ın kenar mahallelere yürüyüşlerinden devşirdikleri yeni bir millî kimlik, daha doğrusu eskimişliğin içinde o milliyetçi tahayyülle biçimlenen gurur, Pamuk'un satırlarında elbette bulunmaz. Yukarıdaki pasajda hâkim olan hüzün, öncekilerin hüznüne benzer ama Pamuk'un bu hüzünden devşirdiği şehir hissi özellikle Tanpınar'la ciddi bir akrabalığı paylaşsa da ondan farklılaşır. Yine de *İstanbul* kitabının da açıkça gösterdiği gibi Pamuk'un şehre yüklediği hüzün aynı zamanda ve en çok da Tanpınar'dan, edebiyattan devşirilen metinsel bir hüzündür. Pamuk'un bakışı şehri metinler üzerinden okuyup anlamlandırmaya devam eder.

Yazarın hem kendisini, şehirle kurduğu ilişkiyi açıkça sergilediği hem de bir yandan edebiyatın(ın) metinselliğini gösterdiği bu kitaptan çok önce Orhan Pamuk edebiyatında İstanbul'u benzersiz bir edebî kahramana dönüştüren eser *Kara Kitap*'tır. Mümtaz gibi şehirde dolaşarak kaybolmuş karısını arayan Galip, roman ilerledikçe okuyucunun ilgisini şehre yöneltmesine neden olur. Aslında Pamuk'un yukarıdaki satırlarından farkı olmayan İstanbul manzaraları bambaşka anlamlar yüklenirler. Çayhanelerin, boş parkların, kayıkhanelerin arkasından sırlarla dolu hikâyeler çıkar. *Huzur*'da Mümtaz'ın sahaflarda bulduğu şarkı defterlerindeki hikâyeleri yeniden yazmakla oradaki kaybolmuş isimlere yeni hayatlar bahşedeceği düşüncesini hatırlatırcasına, Pamuk da *Kara Kitap*'ta şehrin "hüzünlü" manzaralarına yazdığı gizemli hikâyelerle eski şehre başka, yeni anlamlar bahşeder. Yazar modern Türk edebiyatının, müziğin, şiirin yaptığının, "hüznü bir cemaat olarak şehri tarif eden, birleştiren bir merkez olarak kurmak" olduğunu söylerken *Kara Kitap*'ta hüznü biçimlendiren bütün unsurları, şehrin parçalanmışlığını, karmaşasını kutlamıştır.

Sonuç

Bu makalede Cumhuriyet'ten günümüze modern Türkçe edebiyatın şehirle daha doğrusu İstanbul'la kurduğu ilişkiyi onlarca ismi dışarda bırakma pahasına beş temsil üzerinden tartışıldı. Başta da belirtildiği gibi, burada merkeze alınan temsil eksenine başka yazarları, şairleri de katmak mümkün. Ancak makalenin çerçevesi içinde yakınlıkları ve uzaklıkları olan bu beş isim bize edebiyatın şehri nasıl yazdığına, özellikle İstanbul'un edebiyatta ne türden izler bıraktığına, şehirle edebiyat arasındaki girift,

45 Pamuk, *İstanbul*, s. 39.

46 Pamuk, *İstanbul*, s. 47.

47 Pamuk, *İstanbul*, s. 99.

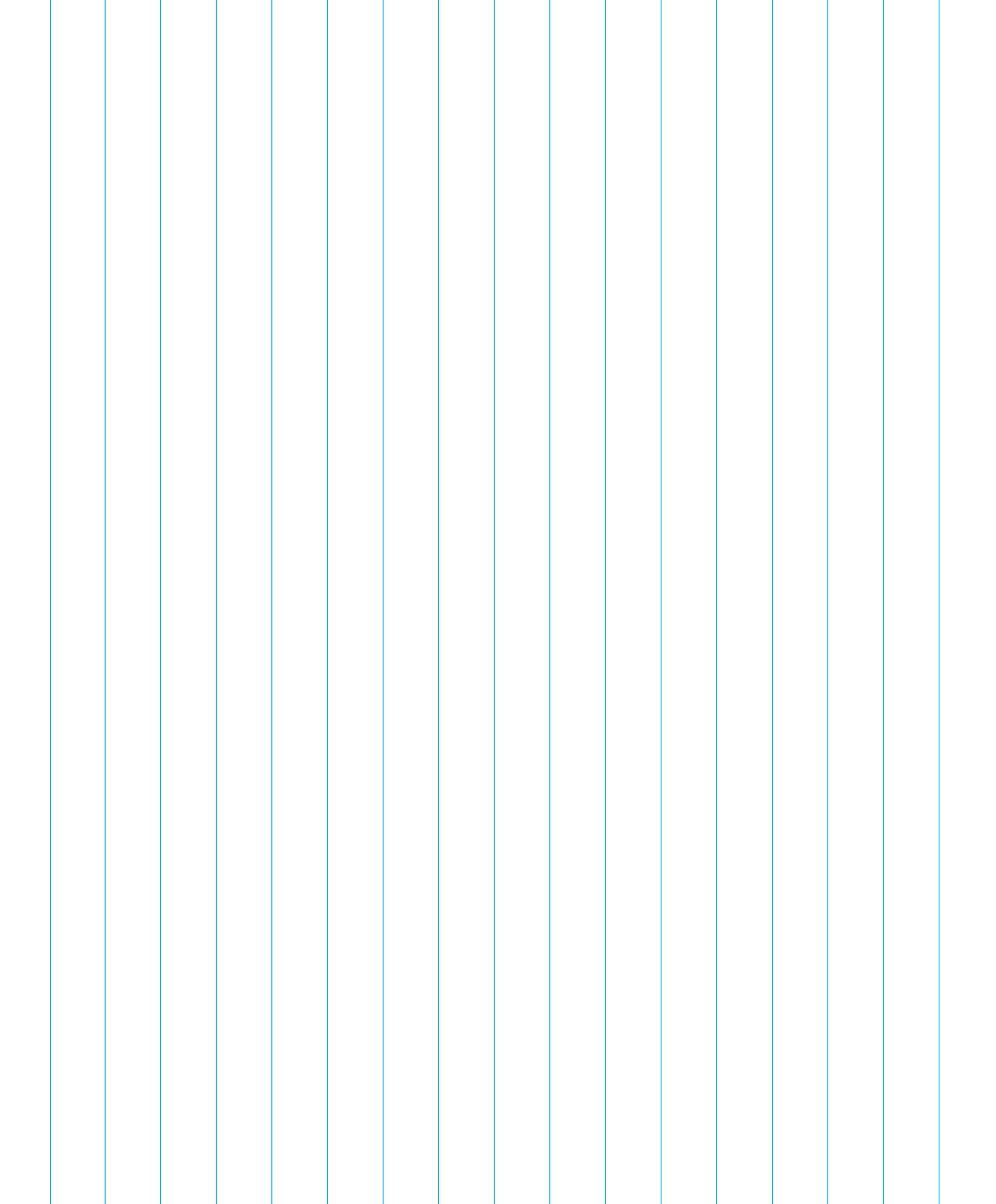
karmaşık ilişkiye dair önemli ipuçları verdi. Öncelikle yazının en dıştaki çerçevesinde yer alan şehrin cennet-mekân olmakla felaket mekânına dönüşmek arasındaki gerilimin, bireyin ruh hâliyle, bakışıyla biçimlenen şehir algısının burada tartışılan isimlerin akrabalığını, yakınlığını oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Tanpınar ve Yahya Kemal için kaybedilenin, dağılanın içindeki tamlığı, bütünlüğü, ideal mekânı arayış sona ermez. Yahya Kemal bunu bizzat inşa ederken Tanpınar daha kuşkuludur. Bütün bu karmaşanın, kaybın içinden yeniden bir cennet-mekân kurmanın imkânsızlığını Tanpınar'ın kahramanı Mümtaz gösterir. Tanpınar bütün milliyetçiliğine rağmen modernizmin kıyısında durmaya, şehri de bu kıyıdan algılamaya devam eder. Mümtaz şehirde kendi içindeki parçalanmışlığın izlerini görmeye, daima eşikte sallanmaya devam edecektir.

Yahya Kemal ve şiir özneleri, Tanpınar ve karakterleri şehirdeki yürüyüşlerinde birtakım tablolara bakarken kendi iç dünyalarında, "ruh hâletleri"nde olup biteni anlatırlar. Bu seyir mesafesi belirleyicidir. İlhan Berk'e geldiğimizde ise onun anlatıcıları, şiir özneleri de şehirde dolaşır ama sadece dolaşmakla kalmaz, oradaki hayatın içine girip sokakların, insanların, evlerin yaşamını, süregiden hareketi kaydederler. Berk'in bakışı ressamın bakışından ziyade kameramanın bakışıdır. Devamlı daha içerilere girer, tabloları değil hareketli sahneleri kaydeder. Ve bu kayıt kaybedilenle yüzleşmeyi, tasfiye edileni hatırlatmayı ısrarla üstü örtülenin, perdelenenin örtülerini kaldırmayı hedefler.

Sait Faik'e geldiğimizde ise şehrin kendisinden ziyade şehrin bireyde yarattığı ruh hâlini görürüz. Yani şehirdedir ama şehrin sakinlerinin yaşamı, eyleme, davranma biçimleri etkiler bireyi, şehirle bireyi çevreleyen insanların üzerinden ilişki kurulur. Sait Faik karakterleri adalara dek İstanbul'un çeşitli yerlerinde gezerler. Ama manzaradan, mekândan ziyade oradaki insanlardan Sait Faik karakterlerine geçen duygu, mekâna bakışı, karakterin mekân algısını belirleyecektir. Ve tıpkı İlhan Berk gibi Sait Faik için de şehir, İstanbul, kozmopolittir; en azından Sait Faik'in ait olmak istediği dünyanın böyle bir dünya olduğunu anlarız.

Bu şairler ve yazarlardan Orhan Pamuk'a gelindiğinde aslında önemli bir zamansal sıçrama yapmış oluruz. Ama hala hepsini birleştiren bir nevi hemşehriliğin izlerini okuruz. Çünkü, daha önce belirtildiği gibi, Pamuk'un İstanbul'a atfettiği hüzün duygusu, kaybedilenin ardından şehri saran hüzün, yazarın çocukluğundan geldiği kadar, okuduğu ve sevdiği yazarlardan, Tanpınar'dan, Abdülhak Şinasi Hisar'dan, Nerval'dan, Gautier'den de devşirilmiş bir hüzündür ve bu anlamda metinseldir. Tıpkı Yahya Kemal ve Tanpınar için vurguladığı gibi, Pamuk da şehre, karşıdan, Cihangir'den baktığını söyler. Her ne kadar şehrin içinde dolaşsa da Pamuk'un bakışında da belli bir mesafe vardır. Pamuk'un karakteri Galip'in yolculuğu ve *Kara Kitap*'taki şehir hikâyeleri de bu metinsel tavrın ürünüdür aslında. Orhan Pamuk, şehre atfettiği hüzne rağmen, şehrin bir felaket mekânına dönüşümüne ağlamaz. Aksine İstanbul, bir felaket mekânı olarak yazarın hazine sandığı, "imge deposu" olmuş, bir oyun mekânı hâline gelmiştir.



PERİYODİKLERİN İSTANBUL KÜLTÜRÜNE ETKİLERİ

M. KAYAHAN ÖZGÜL*

GAZETE ve DERGİLERİN KUŞBAKIŞI TARİHÇESİ

Payitaht olmasına rağmen, ilk gazetelerin İstanbul'da değil de İzmir'de neşredilişi ilginçtir. İstanbul'un tanıştığı ilk gazeteler, Pera'daki Fransız Sefarethanesi'nde basılan *Le Bulletin de Nouvelles* (Eylül 1795-Mart 1796) ve onu takip eden *La Gazette Française de Constantinople* (Eylül 1796-Mayıs 1797) ile *Mercure Oriental* (Mayıs-Temmuz 1797) gibi tüccar bülteni kılığındaki broşürlerdir[1] ve asıl maksatları; İstanbul'daki Fransızlara ülkelerindeki büyük ihtilali tanıtmak ve benimsetmek olduğu için Osmanlı topraklarıyla ilgilenmezler zaten Osmanlı da onlarla ilgilenmez. Nitekim Fransızlar Mısır'a saldırınca, sefaretin yayınlarını durdurması da gazetenin niyetini belli eder.

İstanbul'da Fransızca başlayan gazetecilik, zaman zaman gücünden ve etkisinden bir şeyler kaybetse de Cumhuriyet'e kadar varlığını muhafaza eder. *Journal de Constantinople et des intérêts Orientaux* (1843), *Le Courrier de Constantinople* (1845), *Journal de Constantinople Echo de l'Orient* (1846), Fransızca-İngilizce karışık basılan *The Levant Herald and Eastern Express* (1856), *Courrier d'Orient* (1861), *La Turquie* (1866), *Le Phare du Bosphore* (1866), *The Levant Time and Shipping* (1868), siyasi ve edebî gazete *Stamboul* (1875), mizah gazetesi olan *l'Événement* (1876), *Journal de Constantinople, La Revue Orientale* (1885) bir dönemin belli başlı Fransızca periyodikleridir ve hepsinin de 1838 Ticaret Antlaşması sonrasında kurulmuş olması, yabancıların Osmanlı topraklarındaki çıkarları arttıkça, bunları savunup koruyacak yayınlara önem verdiklerinin bir işareti gibidir. Bu yayınlara, II. Meşrutiyet'ten sonra, *Lloyd Ottoman* (1908), *Aurore* (1908), *Le Bosphore, Le Destour, Jeune Turc* (1909), *La Patrie, La Constitution, La Liberté* gibi başka isimlerin de eklendiği; hatta Türkler tarafından çıkarılan *Kalem* ve *Cem* gibi dergilerin de Fransızca-Türkçe karışık olarak çıktığı görülecektir.

Osmanlı topraklarında gazete yayınlayan ilk yerli grup Ermenilerdir ve ilk Ermenice gazete de 1832 yılı başında yayınlanan *Takvîm-i Vekâyi*'nin Ermenice tercümesi olan *Lirakir*'dir. Cumhuriyet'e kadar, İstanbul'da yayınlandığı tespit edilen 414 Ermeni periyodiği vardır. Anadolu'da gazete çıkarmaya daha evvel başlanmasına rağmen, İstanbul'daki ilk Rumca periyodik ise, 1833 yılında çıkan *İ Melisa tu Vosporu* (Boğaz'ın Arısı) adlı bir mecmua olacaktır. Şehrin önce mecmua ile tanışmasından on yıl sonra, 1843'te ilk Rumca İstanbul gazetesi olan *Tilegrafos tu Vosporu* (Boğaz'ın Telegrafı) Kostantin Adosidis tarafından yayınlanmaya başlanır.[2] *Vekâyi-i Mısriyye*'den *Takvîm-i Vekâyi*'e ve Matbaa-i Âmire'nin Arabî başmusahhihliğine uzanan maceralı yılların sonunda Arapça *el-Cevâib*'i çıkaran Ahmed Faris Efendi[3] (ö. 1887), Dersaadet'in Arap dünyasındaki tercümanı olur. Faris Efendi, Şemseddin Sami Bey'in (ö. 1904) *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat* romanını basarak, geniş kitlelerin telif romanla tanışmasını da sağlayacak; mukabilinde, Sami Bey de *Kâmûsü'l-a'lâm*'a koyduğu "Fâris eş-Şidyâk" maddesiyle teşekkür edecektir. Farsça çıkan *Ahter*, Kaçar istibdadından firar eden aydınların sesi olacaktır. Bunların yanına İngilizce, Almanca, Arapça, Bulgarca, Ladino periyodiklerin eklenmesi de çokça zaman almaz.

Dersaadet'te devletin resmî sözcülüğünü yapacak bir gazete neşredilmesinin ne büyük bir ihtiyaç olduğunun anlaşılıp *Takvîm-i Vekâyi*'nin çıkarılması 1 Kasım 1831'i

* Gazi Üniversitesi

1 L. Lagarde, "Note Sur Les Journaux Français de Constantinople à l'époque Révolutionnaire", *Journal Asiatique*, 1948, c. 136, sy. 1-2, s. 272-276.

2 Ayrıntı için bk. Ali Aslan, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Rum Basını*, İstanbul 2005.

3 Faris için bkz. Atillâ Çetin, "XIX. Yüzyıl Arap Kültür Dünyasında Önemli Bir Basın Organı: El-Cevaip Gazetesi", *Mélanges Prof. Robert Mantran*, ed. A. Temimi, Zaghouan 1988, s. 83-92; H. Gazi Topdemir, İbrahim E. Polat, "Türk Matbaacılığının Gelişmesinde Bir Sayfa: Cevâib Matbaası", *Nüsha: Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2004, c. 4, sy. 14, s. 79-102.



1- *Takvîm-i Vekâyi'* gazetesi, ciltlenmiş

bulur. Gazetenin 5 Kasım'dan itibaren *Le Moniteur Ottoman* adıyla Fransızcası, 5 Ocak 1832'den itibaren Rumcası, 13 Ocak'ta Ermenicesi ve aynı senenin Nisan ayında da Arapça ve Farsçası neşredilerek, sözcülüğün ilgi alanları belirginleştirilir. İzmir'deki *Le Spectateur Oriental* ve *Le Courrier de Smyrne* gazetelerinde Osmanlı'yı Batı'ya tanıtmak için samimi bir mücadele veren Edward Blacque Bey'in İstanbul'a çağırılarak *Le Moniteur Ottoman*'ın neşriyle görevlendirilmesi de bu sözcülüğün ciddiye alındığının işaretidir. Diğer dillerde çıkarılan nüshalar, Türkçe aslının tamamen tercümesi olarak düşünülmemiş; her dilin okurunu ilgilendirecek konulara ağırlık verilmiştir.[4] Böylece, bilhassa İstanbul'daki azınlıkların devletle olan münasebetlerini kuvvetlendirmek ve birinci elden bilgilendirilmelerini sağlamak mümkün olabilmiştir.

Kahire'de Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın 1.000 kuruştan fazla geliri olanları, *Vekâyi-i Mısriyye*'ye aboneliğine mecbur etmesini örnek alarak, *Takvîm-i Vekâyi*'nin de kısa zamanda 3.000 zoraki abone

4 Orhan Koloğlu, *Takvim-i Vekayi: Türk Basınında 150 Yıl (1831-1981)*, Ankara 1981, s. 34.

ÜSLUP FARKI

Takvîm-i Vekâyi' ile Cerîde-i Havâdis'in okura iletme ve bildirme biçimleri arasındaki farkı Bâbıâli ağzı resmî kitabet karşısındaki duruşlarıyla açıklamak mümkündür. İlki, bir resmî gazetede ne basılırsa basılsın, resmîyetini muhafaza etmesi gerektiğini düşünür ve vak'a-i âdiyyeden zabıta haberlerini bile bir mahkeme reisinin hüküm vermesini andıracak şekilde bildirir. İkincisi ise, daha dostane, daha İstanbullu ve daha içeridendir.

Üsküdarlı kayıkçı Topal Salih nam şahıs Çavuşderesi'nde kâin hânesi ittisâlinde bulunan Züleyha Hanım'ın hânesine nehâren tavan arasından geçip ve odasının duvarını delip eşya sirkat eylemiş olduğundan merkumun kanûn-ı cezânın ikiyüz yirminci maddesi mefhûmunca ba'de't-teşhîr üç sene müddetle küreğe konulmasına

Sâbıkalı makuleden Edhem Edirnekapısı Hamamı'nda soyunmuş olan Kıbtî Mehmed'in elbisesiyle cebinde bulunan akçasını sirkat eylemesiyle merkumun kanûn-ı cezânın ikiyüz otuzuncu maddesi îcâbınca dokuz mâh müddetle habsolunarak hitâm-ı müddetinde kefâlet altına alınmasına
(Takvîm-i Vekâyi', nr. 843, 18 Zilhicce 1282)

İşbu ayın gurresi cumartesi gününden mu'teber olup onuncu pazartesi günü ıyd-i udhıyye yâni Kurban Bayramı olacağından Dersaâdet'te her tarafta ayın gurresinden sonraca koyunlar satılmağa ve sürülerle gezmeğe başlamış ve şükür kış şiddetli olmadığından koyunlar semiz ve yağlı çıkmıştır ve bu sene geçen seneden ziyade koyunlar bol ve mebzûl olup pek âlâ taze ve semiz ve yağlı etler fiatından aşağı yâni kıyyesi iki kuruşa dek satılıp sâye-i hazret-i şâhânede kâffe-i ibâd şükr ü senâ etmektedir.
(Cerîde-i Havâdis, nr. 161, 8 Zilhicce 1259)

kaydettiği biliniyor ve fakat İstanbul'da alenen satıldığına dair bir işaret bulunmuyor. Buna rağmen, gazetenin *umûr-ı dâhiliyye*, *mâlûmât-ı mütenevvia* ve ilan bölümlerinde, genellikle İstanbullu okuru ilgilendirecek satırların çokluğu dikkat çekicidir. Yine de düzenli olarak neşredilemeyişi ve habercilikten ziyade, resmî tebliğ, ilam ve ilanlara yer verişi sebebiyle, İstanbullu ile buluşması pek mümkün olmamıştır. Oysa 1 Ağustos 1840'ta William Churchill'in çıkardığı ve İstanbul'un ikinci Türkçe gazetesi olma özelliğini taşıyan *Cerîde-i Havâdis*, uzun ve zahmetli bir yoldan da olsa, okurla kaynaşmayı başarmıştır. Bilhassa, Kırım Harbi esnasında olan bitenden çabucak haberdar olmak isteyenler için, yegâne kaynak odur. Haberleri bayatlamadan iletme isteği, o zamana kadar haftada iki-üç kere çıkan gazeteyi tamamlayan günlük bir ek çıkarmaya yöneltir ve böylece *Rûznâme-i Cerîde-i Havâdis* faaliyete başlar. *Ruznâme*, adının kastettiği

Şehrî haberler

İbrahim Şinasi Efendi'nin gazeteciliğinde şehrî haberler vermenin stratejik bir önemi vardır. Gazete sadece payitahtta basılıp okunur iken, İstanbul haberleri vermenin önemini fark eden Şinasî, bu haberlerde kullandığı dili de resmî haberlerdekinden farklı seçer. Samimi bir sohbet diline yaklaşan; bildirmekten ziyade, hikâye etmeyi amaçlayan bu ses aileden birine ait gibidir.

Silivrikapısı sâkinlerinden Nişastacı Ömer üç aylık oğlu Mehmed'e yedirmek üzere Kocamustafapaşa'da kâin Osman Dede'den aldığı uyku mâcunu bîçâre çocuğu bir fena hâle koyup bir gün sonra vefât eylediği pederi merkum Ömer tarafından bâ-arzıhâl ifade olunmağın derhâl keşfine lâzım gelen memûrîn gönderilerek lede'l-muâyene çocuğun mesmûm olduğuna dair bir eser görülemediğinden ve teşrîh olunması teklîf kılındıkta rıza vermediklerinden defnedilmiştir.

(Tercümân-ı Ahvâl, nr. 18, 2 Şaban 1277)

Çançifine isminde Macarlı bir kadının çocuğu hastalanıp Kalite nâm diğer bir hatun ile beraber çocuğu okutmak üzere hoca arayarak Sultanmehmed'de tezgâhçılar tarafına çıkınca Abdurrahman Efendi nâm zenci bunları dükkânına çağırıp yirmi kuruşlarını ahz ile çocuğa nefes eylemiş ve bâdehu merkum Çançifine'ye 'Kısmetin bağlı, bir düşmanın var' diye efsâneye başlayıp merkumeye bir yumurta celbettirerek bâzı muâmelât-ı ebleh-firîbâne icrâsından sonra, bunu şikest ile içinden saç ve püskül teli gibi ihrâc eylediği muzahrefât kocasının olup düşmanlarının kesretinden ve kısmetini açmak iktizâ edeceğinden bahisle 50 kuruş kıymetli bir çubuk takımı ve 400 kuruşluk iki elmas yüzük ve bir Macar altını getirtip bir kese derûnuna vaz' ve merkumeyi bakmaktan men' ile keseyi bağlayıp bir hafta sonra açılmasını tenbih etmiş ve yedişer kuruş kıymetinde 7 tavuk aldırıp birini keserek kısmeti açılmak için kanıyle alnına yazı yazmış ve merkume Kalite'den dahi çocuğu olmak için nefes etmek üzere 500 kuruş isteyip son pazarlık olarak 300 kuruşa râzı olmuş olduğundan merkume bu kıymette olan saatini kendisine terhîn etmesi üzerine mum ve tavuk parası nâmıyle 50 kuruşunu daha aldıktan sonra bir nüsha yazıp yatarken baş yastığının altına koymasını tavsiye eylemiş olmasıyle bîçâreler merkumun ifâdâtına tamâmıyle tevfîk-ı hareket etmiş iseler de merkume Çançifine tâyin olunan müddetin hitâmında keseyi açarak içinde birşey bulamadığından doğruca hocaya gidip ifâde-i hâl eyledikte 'Şeytanlar almıştır, çaresine bakarız' yollu birtakım kelimât-ı def'iyyeye ibtidâr etmekle ol vakit bîçâre filhakîka şeytan şerrine uğradığını anlayarak keyfiyeti doğruca cânib-i zabtiyyeye haber vermiş olmasıyle merkum getirtilip istintakı icrâ olundukta evvelâ inkâr etmiş ise de muahhiren yumurta ve keseyi değiştirdiğine dair vuku' bulan ikrârından anlaşılan hareket-i vâkıası ne sihir ne kerâmet olup elçabukluğundan ibâret bir mârifet imiş. Yâdigârın te'sîr-i nefsi bîçâre kadınların teshîrinde müşâhede olunmuştur. Merkum hakkında kanûnen terettüb eden cezânın hükmolunduğu istihbâr kılındı.

(Tasvîr-i Efkâr, nr. 159, 24 Receb 1280)



2- *Tasvîr-i Efkâr* gazetesi


ترجمان احوال

حوادث داخلیه

3- *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesi

gibi her gün çıkmaz; sadece, asıl gazetenin çıkmadığı günlerde basılır; cumaları da tatil yapar. Avrupa'yı yakından takip etmek isteyenler, Churchill'in İngiltere bağlantıları sebebiyle onun gazetesini okumayı tercih ederler.

21 Ekim 1860'ta, *Cerîde-i Havâdis*'e güçlü bir rakip gelir; Meclis-i Maarif azasından Şinasi Efendi (ö. 1871) ile Çapanzade Âgâh Efendi'nin (ö. 1887) müşterek gazetesi *Tercümân-ı Ahvâl* yayın hayatına başlar. Bu gazete, Osmanlı matbuatındaki ilk özel gazete değildir; zira özel gazetecilik çok daha önce gayrimüslim tebaa arasında başlamıştır. Müslüman Osmanlıların ilk özel gazetesi de değildir; çünkü bu özelliğe uyan ilk periyodik, 1855'te Suriyeli şair Rızkullah Hasun'un çıkardığı *Mir'âtü'l-ahvâl*'dir ve bir yıl sonra devlet tarafından yayını durdurulmuştur. O hâlde, *Tercümân-ı Ahvâl*'in Osmanlı Türkleri tarafından çıkarılan ilk özel gazete olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Gazete, Bahçekapısı'ndaki matbaada küçük bir el tezgâhında da basılsa, önceleri sadece pazar günleri neşrediliyor da olsa, o zamana kadar ki gazetecilik anlayışını kökünden değiştiren bir fikir yayıncılığını başlatmayı başarır. Şinasi'nin 24. sayıda ayrıldıktan sonra, tek başına kurduğu *Tasvîr-i Efkâr*'da da gazetenin bu yeni çizgisi sürdürülür. Meşhur hattat Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin (ö. 1864) özel bir dikkatle hazırladığı nesih hattı harflerinin Ohannes Mühendisyan tarafından alınan kalıpları sayesinde, dizgi kasasındaki hurufat sayısı 120'ye kadar düşürülerek, gazetenin daha hızlı dizilmesi sağlanır ki bu pratik çözüm daha sonra, başka gazeteler tarafından da kullanılacaktır.[5] 60 para gibi yüksek bir bedelle satılmasına rağmen, gazetenin daha ilk neşrinde 1.500 nüsha satılması ve bu sayının, Namık Kemal tarafından idare edildiği tarihlerde 10.000'e kadar çıkması, o günkü koşullarda bir rekordur.[6]

İlk Türkçe periyodiklerden bahsedilirken, Ermeni ve Yunan harfli Türkçe neşriyatın sıkça dikkatlerden kaçtığı görülüyor. Oysa Evangelinos Misailidis'in İzmir'de çıkarmaya başlayıp 1851'de İstanbul'a taşıdığı ve 1890'da ölene kadar kırk yıl yönettiği *Anatoli* gazetesinden başlayarak, Karamanlı Türkçesi ile yapılmış pek çok yayın ilgimizi bekliyor. Aynı şekilde Vartan Paşa'nın (ö. 1879) *Mecmûa-i Havâdis*'inden *Cerîde-i Şarkıyye*'ye kadar pek çok Ermeni harfli Türkçe periyodik de ilgiye muhtaçtır. Dahası, Türk harfleriyle çıkan neşriyatın gelişmesinde de Rum ve Ermeni müteşebbislerin payı inkâr olunamaz. Türk periyodiklerinin büyük kısmının sahibi, müdürü veya muharriri olarak hizmet veren gayrimüslimler, Türk basınının olduğu kadar, yazarının gelişimine de örneklik etmişlerdir. Yalnızca Teodor Kasap'ın (Theodoros Kasapis, ö. 1905) veya Filip Efendi'nin faaliyetlerinin takibi bile, basın tarihimizin değerli pek çok isminin yetişmesinde azınlık mensuplarının rolü hakkında bir fikir verebilir.

Bu ilk gazeteleri, peş peşe neşredilen başka gazeteler takip eder. 1876 yılında Meşrutiyet ilan edildiğinde, İstanbul'da yayınlanan tam kırk yedi gazete vardır ve bunların on üçü Türkçedir. Peşinden dokuz Rumca, dokuz Ermenice, yedi Fransızca, üç Bulgarca, iki Ladino, iki İngilizce, bir Arapça ve bir de Almanca gazete gelmektedir. Bu rakamlara bakarak, kırk beş yılda sadece on üç gazetenin neşredildiği düşünülmemelidir. Kimisi imkânsızlıklardan kimisi de sansür belasından kapanmış gazeteler de hesaba dâhil edilmelidir. Meşrutiyet sonrasının şartlarında gazetecilikte bir canlanma görülse de bu, uzun ömürlü olmaz ve II. Meşrutiyet geldiğinde, gündelik olarak çıkmayı başarabilen sadece dört gazete kaldığı fark edilir. Oysa bu dönem, dergiciliğin altın çağı olacaktır.

Türkçe dergiciliğin başlangıcını Vartan Paşa'nın Ekim 1852'de ilk sayısını çıkardığı Ermeni harfli *Mecmûa-i Havâdis*'ine kadar taşımak mümkün olsa da, ilk Türk dergisi -on yıl sonra- 1862 Temmuz'unda neşredilmeye başlanan *Mecmûa-i Fünûn*'dur.[7] Derginin 34. ve 35. sayılarına

5 *Tasvîr-i Efkâr*, nr. 448, 24 Şaban 1283.

6 Ebuzziyâ Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, İstanbul 1973, s. 460.

7 M. Kayahan Özgül, *XIX. Asrın Benzersiz Bir Politekniği: Münif Paşa,* Ankara 2005, s. 48-73. Ayrıca belirtmek gerekir ki *"Périodique"* karşılığına olarak Bâbıâli'nin bulduğu karşılık *"risâle-i muvakkate"* ise de Ahmed Cevdet Paşa, Sûre-i Nisâ'nın 134. âyetinden hareketle *"risâle-i mevkute"*'yi teklif eder (Paşanın itirazları için bkz. *Tezâkir*, haz. C. Baysun, Ankara 1967, c. 4, s. 110). Zamanla, Vartan Paşa'nın kullanımının yaygınlaştığı anlaşılır.

Çemberlitaş ile Habeş Kralı II. Teodor'un fotoğrafları yapıştırılarak, masraflı yoldan resimli yayın yapmaya çalışılması bir yana bırakılırsa, *Mecmûa-i Fünûn*'un hemen ardından yayımlanan *Mir'ât*'ın ilk gravür basan dergi olma vasfını taşıdığı söylenebilir. Garip bir şekilde, ilk resimli gazetenin neşri, dergilerin ardından mümkün olabilmiş; bu yoldaki ilk tecrübeyi, 1866'da çıkardığı *Âyîne-i Vatan* ile Eğribozlu Ârif Bey kotarmıştır. İlk dergilerin daha çok *süreli kitap* anlayışıyla çıkmasına ve ekseriyetle ilmî-teknik konulara eğilmesine rağmen, kısa sürede branşlaşmaya ve mizah, çocuk, kadın, edebiyat gibi konularda yoğunlaşmaya başladığı görülür. Maarif Nezareti'nden ruhsat almanın kolaylığı, ucuz ve zahmetsiz oluşu, sadık bir okur kitlesinin her zaman bulunuşu gibi avantajları sebebiyle, dergicilik kısa sürede bir furyaya dönüşür. Bilhassa Sultan II. Abdülhamid döneminde derginin piyasaya, edebiyatın da dergilere hâkim olduğu söylenebilir. O sebepledir ki bu döneme "Mecmualar Devri" denmesi gayet yerindedir.[8] Bütün istibdat şikâyetlerine rağmen, edebiyatın verimli ve parlak bir devir yaşadığı şüphesizdir. Gazetelerin çoğunun *kısm-ı nisâ* açtığı; *Terakkî*'nin *Muhadderât*'ından ve *Vakit*'in *Mürebbî-i Muhadderât*'ından başlayarak kimi kadın eklerinin verildiği; Mahmûd Celâleddîn Bey'in *İnsâniyyet*'i (1882) ve ilk kadın yayıncımız Afîfe Hanım'ın *Şükûfezâr*'ı (1886) gibi kadınları ilgilendiren konularda dergilerin yayımlandığı görülür. *Mürüvvet*'in kadınlar için neşri bile, bizzat sultanın desteğiyle gerçekleşir. *Hanımlara Mahsûs Gazete*, 1 Ağustos 1895'ten itibaren 580 sayı çıkar ve saraydan aylık otuz lira tahsisat alır.[9] Aynı şekilde, çocuk dergileri belirir. Sıdkî Efendi'nin *Mümeyyiz*'i (1869), hitap ettiği yaş grubuna uygun bir dil ve her sayıda rengi değişen bir kâğıt kullanarak, çocukların ilgisini çekmeye çalışır. Arkasından *Hazîne-i Etfâl*'in neşri (1873), *Sadâkat* adlı gazetenin haftalık çocuk ekinin *Etfâl* adıyla istiklalini ilan etmesi (1875), *Tercümân-ı Hakîkat*'in 1879'da *mekâtib-i rüşdiyye şâkirdânı* için çıkardığı haftalık ek gibi acemice faaliyetler, zamanla yerlerini daha olgun ve cazip yayınlara bırakacaktır. Hassaten müziğe ayrılmış ilk dergi olan *Mûsikî-i Osmânî* daha 1863'te neşredilse de sadece on sayı dayanabilecek ve emsallerinin belirmesi çok uzun yıllar sonra mümkün olabilecektir. 16 Ocak 1864'te neşredilen *Cerîde-i Askeriyye*, ilk resmî dergi sayılabilir[10] ve -arada kesintilere de uğrasa- bugüne kadar ulaşıp *Silâhlı Kuvvetler Dergisi*'nin atası olacaktır. Hasan Fehmi Paşa tarafından 1865 yılında İstanbul'da yayımına başlanan *Takvîm-i Ticâret*, tamamen ekonomik ve ticari konuları ele alan ilk Türkçe yayındır. Teodor Kasap'ın *Diyojen*'i (1869) ilk mizah dergisidir. *Terakkî*'nin *Letâif-i Âsâr* (1870) adlı mizah eki, *Hayâl* (1873), *Tiyatro* (1874), *Lâtîfe* (1874), *Kahkaha* (1875), Çopur Tevfik'in *Çaylak*'ı (1876) gibi ilk örneklerin arkası gelmez; çünkü Sultan Hamid, mizahın bir silaha dönüştürülmeye müsait *natura*sından rahatsız olmuştur. II. Meşrutiyet'in hemen akabinde, mizah dergileri bir furya hâlinde çıkarılmaya başlanacak; bilhassa *Karagöz, Kalem, Cem* gibi ardı ardına türeyen dergiler okurunu bulacaktır.

Saray, 23 Temmuz 1908 günü Meşrutiyet'in ilanını sadece Manastır'a çektiği bir telgrafla duyurduğu için, İstanbul basını durumdan vaktinde haberdar olamamış; ancak ertesi gün haberin doğrulanması ve Matbuat Umum Müdürlüğü vasıtasıyla irade-i seniyye nüshalarının gazetelere dağıtılması sayesinde haber netleşmiştir. *İkdâm*, Yıldız Sarayı'na bir teşekkür telgrafı çekerek "bütün milletin hissiyyât-ı şükrânına iştirâk ile matbûât-ı Osmâniyye nâmına arz-ı minnet" eylediklerini bildirmiş; bütün periyodikler sürmanşet olarak; "Padişahım çok yaşa" duasını tekrarlamışlardır. İlk şaşkınlığı üzerinden attıktan sonra, İstanbul basınının çılgınca bir heyecana kapıldığı görülür. Uzun yıllar boyunca, söyleyeceklerini içinde biriktiren herkes, elinde avucunda ne varsa bir top kâğıda yatırarak gazete çıkarmaya soyunmaktadır.

1908 başında İstanbul'da 52 periyodik varken ve sadece 4 Türkçe gazete gündelik olarak çıkmayı başarabilirken, Meşrutiyet'ten sonraki çılgınlık anında neşriyat sayısı 377'ye yükselir[11] ki bu rakam, devletten ruhsat alan yayınların sayısıdır. Yoksa "serbestî" geldiğine göre, kimseden ruhsat almak gerekmez, diye düşünenlerin neşriyatı dâhil edildiğinde rakamın çok daha yüksek çıkacağı söylenebilir. İlk ayların heyecanıyla neşredilen periyodiklerin büyük kısmı ikinci, üçüncü sayısını dahi göremeden sinilip gider. 1913'e gelindiğinde, Dersaadet'te çıkan süreli yayın sayısı 389[12] iken, *1330 Senesi İstanbul Beldesi İhsâiyat Mecmûası*'nın resmî sonuçlarına göre, 1914'te legal olarak çalışan sadece 136 yayıncı vardır. Bunların 45'i Türk, 10'u Yahudi, 49'u Ermeni, 38'i Rum ve 7'si de ecnebidir. Neşriyatın 43'ü Türkçe, 1'i Farsça, 3'ü Arapça, 4'ü Ladino, 6'sı Ermenice, 5'i Rumca, 4'ü Fransızca, 1'i de İngilizcedir.[13]

8 Orhan Okay, *Servet-i Fünun Şiiri*, Erzurum 1988, s. 3-4.

9 Vahdettin Engin, *Sultan Abdülhamid ve İstanbul'u*, İstanbul 2001, s. 44.

10 Alper Yıldırım, "Askeri Bir Süreli Yayın: Ceride-i Askeriye", yüksek lisans tezi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, 2008, s. 6.

11 Orhan Koloğlu, *Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi,* İstanbul 2006, s. 87.

12 Karpat, "The Mass Media", *Political Modernization in Japan and Turkey*, ed. R. E. Ward ve D. A. Rustow, New Jersey 1964, s. 268-269.

13 1911'den 1913'e kadar sayısı düşen neşriyat için bkz. Ahmed Emin (Yalman), *The*

Meşrutiyet, bir yandan kadın, çocuk, ziraat, askerîye, mizah, bilim, magazin, sanat gibi ilgilerin her biri için ayrı yayınların arttığı; diğer yandan da siyasi hizipleşmelere göre İttihatçı, İtilafçı, Türkçü, Kürtçü, İslamcı, sosyalist gibi kliklerin her birinin müstakil periyodiklerinin belirdiği bir basın oluşturur. İttihatçıların *Tanîn*'i, Fedâkârân-ı Millet'in *Serbestî*'si, Ahrarcıların *Osmanlı*'sı, millîcilerin *Türk Yurdu* gibi sağlam bir fikre veya güçlü bir merkeze bağlı yayınlar varlıklarını sürdürmeyi becerirken, şahsi çıkışlar hızla ortadan kalkar. Cihan Harbi esnasında, taze haber peşindeki okur, gazetelere hücum ederken, dergiler nispeten geride kalsa da Mütareke yıllarında gazeteler gerileyip dergiler öne çıkar.

Mustafa Kemal Paşa, daha Mekteb-i Harbiye'de öğrenci iken, elle çoğaltılan bir okul gazetesinde yazılar yazmış; 1918'de İstanbul'da çıkan *Minber Gazetesi*'nin ortağı olmuş ve basının gücünü yakından tanıyıp takdir etmiştir. Anadolu'ya geçince, *Albayrak*'ı destekleyerek, *İrâde-i Milliyye*'nin ve ardından *Hâkimiyyet-i Milliyye*'nin neşrini sağlayarak, bu gücü lehine çevirmeyi de bilecektir.

DEVLET KONTROLÜ

Her hükûmet, basını iktidarının hasmı olarak görür ve kalabalıkları yönlendiren bu gücü dizginlemeye çabalar. Osmanlı İmparatorluğu'nda, 1809'da bile Fransızca basına kısıtlamalar getirilmeye çalışılması, hatta "yandaş basın"ın ödüllendirilmesi, Sultan II. Mahmud'un bu gizli gücü erkenden hissettiğini gösteriyor.[14] Sultan Abdülmecid zamanında, Türkçe olmayan gazetelerin Takvîm-i Vekâyi' Nezareti tarafından kontrolü planlanmış fakat azınlık basını sırtını kapitülasyonlara dayadığından, bunun hayata geçirilmesi mümkün olmamıştır. Bazı gazetelere maaş tahsisi de semeresini vermemiş; bilhassa Islahat Fermanı ile dokunulmazlıkları garanti altına alınınca, daha da cüretkâr davranmaya başlayan gazete patronlarına bağlanan tahsisatın kesilmesi, hatta gazetelerinin tamamen kapatılması düşünülmüş; Hey'et-i Vükela'da yapılan görüşmeler bunun da mümkün olmadığını ortaya koymuştur.[15] 15 Şubat 1857 tarihli *Matbuat Nizamnâmesi*'nin asli sebebi Kırım Harbi'dir; lakin azınlık basınını kontrol niyeti taşıdığı da fark edilir



4 - *Serbestî* gazetesi



5- *Sadâ-yı Millet* gazetesi

1864'teki nizamname öncelikle Mısır'daki "veraset-i saltanat" meselesi, sonra da bu meseleyi gazetelere taşıyan Yeni Osmanlılar için çıkarılır ve küçük değişikliklerle 1909'a kadar yürürlükte kalır. 1867'deki *Kararnâme-i Âlî*'nin sebebi, gazetelerde Girit'e dair çıkacak haberleri kontrol edebilmektir. Hâsılı, hükûmet kanadından bakınca, basını kısıtlayan nizamnameleri despotizm aşkıyla değil, "devletin âlî menfaatleri" için çıkardıkları anlaşılıyor.

Matbuat Kanunu'na istinaden yayını durdurulan ilk Türkçe dergi *Mecmûa-i Havâdis*'tir. I. Meşrutiyet mahkemelerinin kapattığı ilk periyodik ise, Teodor Kasap'ın *Hayâl*'idir. Periyodik basıldıktan ve dağıtıldıktan sonra, muzır unsurların fark edilip toplatılmaya çalışılması, kalem sahibinin bin bir itiraz arasında yürütülen muhakemesi pratik bir usul gibi görünmediği için, basılmadan provaların kontrolünün daha münasip olacağı düşünülür. 1888'de, Telif ve Tercüme Cemiyeti'yle Matbaalar İdaresi birleştirilerek, kurulan Encümen-i Teftiş-i Maarif'in temel görevi periyodik neşretmek isteyenlere ruhsat vermek ve basılacak metinlerin muzır olup olmadığını kontroldür. Zamanla kontrol teşkilatının

Development of Modern Turkey as Measured by its Press, New York 1914, s. 113-117.

14 Nesimi Yazıcı, "Osmanlı Basınının Başlangıcı Üzerine Bazı Düşünceler", *Osmanlı Basın Yaşamı Sempozyumu (6-7 Aralık 1999)*, Ankara 1999, s. 8-11.

15 Alpay Kabacalı, *Başlangıçtan Günümüze Türkiye'de Basın Sansürü*, İstanbul 1990, s. 20-21.

branşlara ayrıldığı ve her biri matbuatın başka alanlarını denetleyen üç-dört farklı şubenin oluşturulduğu görülür; lakin "sansür heyeti" denince, İstanbullunun çoklukla anladığı, Encümen-i Teftiş ü Muayene Hey'eti'dir.

Elindeki gazetede bomboş bırakılmış satırlar, hatta sütunlar görmek, İstanbullu okura encümenin varlığını haber verir. Sansörlerin zararlı bulup kullanılmasını yasakladıkları kelimeler, okur ile yayıncı arasında garip bir kriptonun doğmasına yol açar. Sözgelimi, "sultan-ı mahlû"u hatırlattığı için "murâd" kelimesinin kullanımı yasaklanmışsa, yayıncı onun yerine "mir'ât" kelimesini oturtur; okur da kastedileni hâlâ anlıyor olmaktan derin bir haz duyar ve gizli bir ortaklığın parçası olduğunu hisseder. Sansörlere "sansar" diyerek eğlenmek; eğitimsiz ve aptal oldukları için kriptik imaları çözemediklerini düşünmek hoşuna gider; lakin günümüzün basın tarihçilerinin bile bu iddiaları ciddiye alarak tarihî bilgi imiş gibi güvenmelerini anlamak mümkün değildir. Küçük bir araştırma bize gösterir ki sansörlerin büyük kısmı iyi eğitimli, vicdan ve sorumluluk sahibi kişilerdir. Örneğin, meşhur *Meşâhîrü'n-nisâ* yazarı ve Mekteb-i Mülkiye hocası Mehmed Zihnî Efendi (ö. 1913), encümenin reisliğini yapmıştır. Şemseddin Sami'nin ağabeyi olan Naim (Fraşeri) Bey ve Selânikli Hilmi, *İliada*'yı aslından tercüme edecek kadar bilgili encümen üyeleridir. James Justinian Morier'in *Hajji Baba of Ispahan*'ını tercüme ederek modern Fars edebiyatının unutulmaz isimleri arasına giren Mîrza Habib İsfahanî Efendi, encümenin Farsça sansörüdür. "Löbel Efendi" diye andığımız kişi, *Elemente Turceştĭ: Arăbeşti şi Persane in Limba Română*'nın yazarı Theophil Loebel'dir ve Ladino metin sansörüdür. Bulgarca neşriyatın sansörleri Nikola Mihailovski ile Dragan Tsankov, Bulgar edebiyatının da önemli isimleridir. Rumca sansörü, meşhur Avram (Vaporides) Efendi'dir. Ermenice sansörü Minas Efendi ve Mekteb-i Mülkiye mezunu Mehmed Süreyya Bey'dir. Farsça ve Türkçe yayınların sansörü, büyük Türkolog Veled Çelebi'dir. Türkçe ve Arapça sansörü Hayret Efendi, Galatasaray Mekteb-i Sultanîsi'nin "edebiyyât-ı Türkiyye muallimliği"ni ve Darülfünun'un Ulum-ı Diniyye ve Edebiyat şubelerinin müdürlüğünü yapmış, şöhretli bir şairdir. Örnekleri çoğaltmak mümkün...

Sansürün, Sultan II. Abdülhamid ve "istibdâd" ile birleştirilmesi yanlış olur çünkü basın yoluyla gelebilecek olumsuz etkilere karşı hazırlıklı bulunmak, devlet olmanın ilkeleri arasında görüldüğü için, tarih boyunca ve her ülkede sansür varolagelmiştir. Sultan II. Mahmud'dan Abdülaziz'e kadarki dönemde de pek çok basın kısıtlamasına rastlandığı hâlde, bütün suçun II. Abdülhamid'e yüklenmesi haksızlıktır.[16] Nitekim sultan, hal'edilirse yasakların da kalkacağını düşünen safdiller, 1908'de ilan edilen Meşrutiyet'in akabinde, sadece bir sene rahatça nefes alabilirler. 31 Mart Vakası'nın ardından, 16 Temmuz 1909'da çıkarılan 37 maddelik kanunla beraber, mazide kaldığını zannettikleri sansürle yeniden karşılaşırlar. İttihatçıların örfi idaresi altındaki matbuat, geçmişe rahmet okutan engellemelerle tanışır ve parti sözcüsü olan *Tanîn* bile defalarca kapatılır; hatta başyazarı Hüseyin Cahid, Divan-ı Harp'te yargılanır. Balkan Harbi 1913'te, onun peşinden gelen Cihan Harbi 1914'te sansür uygulamalarının biraz daha sertleştirilmesini gerektirir; yine 1914'te yürürlüğe konan *Sansür Talimatnâmesi* ile basın, tamamen hükûmet kontrolüne girer. İşgal yıllarının İngiliz sansürü ise, matbuatı neredeyse tamamen susturur.[17]

İstanbullular, bütün bu engellemelerin haber alma haklarını ne kadar kısıtladığının yeteri kadar farkında mıdır, bilinmez; lakin büyük ekseriyetin durumundan pek de rahatsız görünmediği söylenebilir. Payitaht sakini olmanın bir gereği de ağzından çıkanı kontrol etmek, boğazın kırk boğum olduğunu hatırlamak, yerin kulağı bulunduğunu bilmek, taşradakilerden çok daha tetikte yaşamaktır. "Padişah yasağı üç gün sürer." atalar sözü sadece taşrayı kapsar; zira merkezden uzaklaştıkça otorite de zayıflar. Bu bakımdan, Âsitâne, yasakların usulünce uygulanabildiği belki de tek Osmanlı toprağıdır. Devletin gücünü hep ensesinde hisseden İstanbullu için, sansür asırlarca hayatın tabii bir parçası olmuştur. Sansürden entelektüel gerekçelerle rahatsızlık duyan isimler, genellikle İstanbul'dan çıksa da geniş halk kitlesi için sansür büyük bir sıkıntı sebebi değildir; gazetesini okumayı sürdürür.

SÜRELİ YAYIN OKUMALARI

Eline gazete alan bir okur, ilk ve son sayfa arasındaki konu dağılımına alışkındır; bunun aynı zamanda bir önem sıralaması olduğunu düşünür. Klasik Osmanlı gazetelerinde "ilân-ı resmî"ler ilk sayfanın hemen ilk sütunundadır. Onu "tevcîhât" ve "havadis" bölümleri izler. Havadis, kendi arasında "haricî", "dâhilî" diye ikiye ayrılır. Dâhilî haberlerin sırasında ise, genellikle "havâdis-i vilâyât"tan sonra "şehrî" haberler yer alır. Şehri haberler,

16 M. Kayahan Özgül, "Devr-i Hamîdî Matbûatına Tersten Bakmak", *II. Abdülhamid-Modernleşme Sürecinde İstanbul*, ed. C. Yılmaz, İstanbul 2010, s. 379-399.

17 Hasan R. Ertuğ, "Türkiye'de Basın ve Yayın Mevzuatının Doğuşu ve Gelişimi", *Yüzüncü Yıl Armağanı*, Ankara 1959, s. 37-48.

MİZAH PERİYODİKLERİNDE İSTANBUL

M. KAYAHAN ÖZGÜL

Baudelaire, “İnsan gülerek ısırır.” der. Mizah yazarı ve okuru ise, ısırmaya teşnedir; dahası, bu özelliğiyle her yönetimi tedirgin edecek kadar tehlikelidir. Daha ilk mizah dergimiz olan *Diyojen*’den (1869) başlayarak bu yırtıcılığın bizde de dişlerini göstermeye çalıştığı hissedilir. Ali Râşid’in *Terakkî*’si ve 22. sayısından sonraki adıyla *Letâif-i Âsâr*’ı (1870), *Hayâl* (1873), *Tiyatro* (1874), *Latîfe* (1874), *Kahkaha* (1875), *Çaylak* (1876) gibi ilk örnekler, siyaset üzerinden mizah yapmakta zorlandıkları için, daha ziyade İstanbul’un insan skalasını ve uzayıp giden dert listesini dillerine dolarlar. Buna rağmen, bunların büyük bir kısmı uzun ömürlü olamayacaktır. Sultan II. Abülhamid’in iktidarı ise, mizah basınının varlık gösteremediği uzun ve somurtkan bir devre olur çünkü mizahın vurucu gücüne karşı tetikte durmak gerektiği çabuk anlaşılmış ve bu yoldaki her teşebbüs engellenmiştir. Nitekim Meşrutiyet’ten sonraki serbestî içinde çıkarılan *Kalem, Cem, Gıdık, Hande, Karagöz* gibi mizah dergilerinin neredeyse tamamının siyasi mizaha yöneldiği ve önemli etkilerinin olduğu görülünce, bu gücün yapabilecekleri de daha iyi anlaşılır.

İstanbullu okur, siyasi mizah yapılmasından memnun ise de her gün içinde yaşadığı şehir sıkıntılarının ve gündelik meselelerinin elindeki dergide gülünç bir karşılığı olduğunu görmekten ayrıca haz alır. Osmanlı mizah dergilerinin üstünkörü bir elden geçirilmesi dahi gösterecektir ki tarih boyunca bu büyük şehrin problemleri



1- Mevsim değişip de yağışlar başladı mı, İstanbul’un çamur belası başlar. Karikatürde, sırıklar üzerinde ilerlemeye çalışanlar görülmektedir: “- Karagöz Efendi İstanbul sokaklarında temiz gezmek için bundan başka çare bulamaz!!!” (*Hayal*, nr. 134, 16 Ocak 1875)

hiç azalmamış, hatta hiç değişmemiştir. Dolayısıyla, gülünecek olan da zamanla pek değişim göstermemiştir. Mesela, dönüp dolaşıp nükseden kolera salgınları bunlardan en önemlisidir. *Diyojen* yazıyor:[1]

> Cânım, kolera İstanbul’a Bursa’dan geldi. Şimdi tuhafı İstanbul’dan gidenlere Bursa’da karantina çektiriyorlarmış. Öyle ya, bu bâbda doğrusu hakları var. Şimdi verdikleri hedâyâyı tutsunlar da geri mi alsınlar ya, oldukça nâmusları vardır ve İstanbullu da o kadar ahmak değil ya, aldığı şeyi geri versinler.

Mevsim yaza dönüp de İstanbul’un dereleri kurumaya başladı mı, susuzluk baş gösterir. *Letâif-i Âsâr*, Taksim’deki su dağıtım şebekesinin yenilenmesi haberini şöyle veriyor:[2]

> *Müjde*
>
> *Ey sekene-i bilâd-ı selâse, dîdeler rûşen! Artık kış günleri kömür killetinden, yaz mevsimleri su nedretinden kurtulduk. Bakınız şimden sonra bu sözler olabilecek midir? Biz bu Frenklerin kadrini bilemiyoruz da dâimâ riâyette kusûr ediyoruz. Bereket versin herifler de öyle ufak tefek istiskalden aldırmıyorlar da ilişik etmiyorlar, yoksa...*



2- Beyoğlu’nda yolların tesviyesi esnasında kapı girişlerinin çok yukarıda kalmasını eleştiren karikatür: “*- Beyoğlu Caddesinin tesviyesinden berü evlere girmek için ittihâz olunan alafranga usûl*” (*Hayâl*, nr. 230, 18 Aralık 1875)

1 *Diyojen*, nr. 57, 10 Ekim 1871.

2 *Letâif-i Âsâr*, nr. 96, 29 Nisan 1872.

doğrudan İstanbul'a dair ve İstanbul'u ilgilendirenlerdir. Meşrutiyet sonrasının gazeteciliğinde, başyazarların veya şöhretli kalemlerin kendine ait köşelerinin arttığı ve yazılarını imzalarıyla neşretmeye daha istekli göründükleri fark edilir. Diğer sayfalarda edebiyat sütunları, ilmî-edebî tefrikalar sıkça yer alır ve nihayette borsa haberleri ile ilanlar basılır.

Haber

Gelenekli İstanbul'da tellalların meydanda haykırdığı fermanları, vaizlerin kürsüden bildirdiği hükümleri, âşıkların destanlarıyla duyurduğu hadiseleri, bohçacıların ev ev taşıdığı dedikoduları, kahvehane köşelerinde yapılan yorumları, şeyh ve duagûlar eliyle yapılan propagandaları artık gazetelerin haber sayfaları yürütmektedir.[18] İlk havadis sayfaları, genellikle bir-iki kişiden ibaret gazeteci kadrosunun duyup gördüğü İstanbul haberlerinden oluşur. Taşrayı takip için, "vilâyât-ı celîlede vuku' bulan havâdis ile mâlûmât-ı nâfianın ashâb-ı hamiyyet tarafından" matbaaya ulaştırılması istenir[19] ve böylece, okurun gazeteye fiilen katılımı da sağlanır. O sebeple, "mesmûumuz olduğuna göre" veya "muhibbân-ı kirâmımızdan birinin ihbârına göre" gibi ifadeler, haberin bütün kaynağını yansıtır. Yeni haberleri eskimeden kullanmak isteyen yayıncılar için, Beyoğlu gazetelerinden tercümelerini yaptırmak yegâne çaredir. Sonraları muhbir/muhabir tipi belirdikçe, daha taze haberlerin alınması da mümkün olur. Bilhassa posta hizmetlerinin gelişmesiyle -çoktan haber değerini kaybetmiş de olsa- taşra havadisi artmaya başlar. Derken, telgraf sisteminin kurulması, yakın illerden sıcağı sıcağına haber akışını sağlar. Meşrutiyet sonrasında ise, bir haberin telefonla ulaştığını bilhassa belirtmek, gazete için prestij işareti sayılır.

İstanbullu, eskimiş de olsa, yeni de duysa, tanıdığı semtlerin her gün yürüdüğü sokaklarında yaşanan hadiseleri merakla takip eder. Haber konusu edilen kişinin "kimlerden" olduğu titizlikle belirtildiği için, herkesin birbirini tanıdığı küçücük İstanbul'da her haberi uzun uzun yorumlar takip eder. Sadece ekâbirden bahseden emperyal haberlerin konduğu *Takvîm-i Vekâyi* tarzı gazetecilik, bu kıymetli "medium"un sıradan insanı bir haber nesnesine dönüştürmesine izin vermez. Oysa özel gazetelerin belirmesinden sonraki süreç, İstanbullunun siyaseten eşitlenme süreci olur. Sayfaları farklı olsa da rical ile avam, aynı gazetede yer bulurken, gayrimüslim vatandaşların Müslüman ahali ile eşitlenmesi de yine gazetelerde başlar ve "teb'a-i Osmâniyye"den olmanın altı özellikle çizilir.

Yorum

1748'de, Montesquieu'nün *Kanunların Ruhu* basıldığında; yasama, yürütme ve yargıdan sonra dördüncü kuvvet olarak matbuatın anıldığını okuyanlar, büyük münakaşalara girişir ve iki asır sürecek bir güç savaşını başlatırlar. Basın, bu gücü yorum haberciliğinden ve kabul gören yorumlar etrafında kenetlenen geniş halk kitlelerinin eylem yeteneğinden almaktadır. Yorum haberciliğinin bizdeki başlangıcı *Tasvîr-i Efkâr* ile olacak; Şinasi'nin dostlar arasında yakından bilinen ürkek ve temkinli gazeteciliği sebebiyle, yorumları siyasete kadar uzanamasa da aslen maliyeci olmasından dolayı, ekonomik meselelerde bir kamuoyu oluşturmayı başaracaktır. Ondan sonra yorum gazeteciliği hızla gelişir ama bu manada en gelişkin örneklerin *İbret*'le verildiği ve haberleri yerine siyasi yorumları için okunan gazeteye onunla geçildiği şüphesizdir. "Efkâr-ı umûmiyye"nin bir isyana dönüşmesinden korkan hükûmetin baskısıyla, sansür tarafından tamamen kuşatılıp politik yorumlarını yazamaz olan gazeteciler ya sürgünle, memuriyetle İstanbul haricine gönderilir ya da yurt dışına kaçarken, yerlerini daha munis daha samimi bir sohbet diliyle İstanbul'u anlatan yorumculara bırakırlar.

Meşrutiyet'ten sonraki periyodik mahşeri içinde, eli kalem tutan herkes bir siyaset yorumcusuna dönüşür. Süreli yayınların karakterini, bağlı bulunduğu siyasi-felsefi görüş belirlemekte iken, bu görüşün müdafaası ve tanıtılması da o periyodiğin yorumcularına düşmektedir. Artık, her yayının kendi okuru belirginleşmiş ve her okur kitlesinin takip ettiği yorumcular da netleşmiştir. Her köşebaşında, bir gazyağı tenekesi üzerine çıkıp kalabalıklara diskur çekenler, ekseriyetle periyodiklerin yorum yazarlarıdır ve bir periyodiğin köşebaşını tutup yorumlar yazmak da mebus olmanın ilk şartıdır. Bu medya-siyaset ilişkisi, okurun da hızla siyasallaşmasına yol açar. Şinasi'nin gazetesine getirdiği yeniliklerden biri, okur mektuplarına yer vermesidir ve böylece çoğu İstanbullu olan okurun, kendini gazete vesilesiyle ifade etmesi, adını gazetede görmesi, fikirlerinin basılmaya değecek kadar ciddiye alındığını bilmesi mümkün olmuştur. Okur yorumlarını basmak sonraki yıllarda da sürer fakat Meşrutiyet'ten sonra okurun politize olması sonucu, artık herkesin vatanı kurtaracak bir fikri, öfkesini kusacağı bir hedefi, söyleyecek önemli

18 Metin Kazancı, "Osmanlı'da Halkla İlişkiler", *Selçuk Üniversitesi Dergisi*, 2006, c. 4., sy. 3, s. 16.

19 *Vakit,* nr. 2, 21 Rebiülahir 1292.



3- Sokaklar kadar, kaldırımlar da bir felakettir. Karikatürde, İstanbul'u güzelleştirmek için getirtilen şehircilik uzmanı Mösyö Bouvard'ın dahi bozuk yollarda yürüyemediği için yere düşüşü görülmektedir: *"- İnşallah ilk işim kaldırımların tamirini tavsiye olsun."* (*Kalem*, nr. 37, 25 Mayıs 1909)

Bak yine eksik olmasınlar, dâimâ bizim işlerimizi düşünüyorlar da neler bulup çıkarıyorlar. İşte bu kerre de bir yeni su tulumbası îcâd etmişler, hem de öyle ateşe mateşe de hâcet yoğimiş. Âdetâ saat gibi kurulup işletilecekmiş. Artık ne kömüre hâcet var, ne de adama...

Haniya geçen sene, daha evvelki senelerde Kâğıthâne Deresi'nden tulumbalar vasıtasıyle su alınıp Taksim'e naklolunacağı gazeteler vasıtasıyle birçok ilân olunup da aslı çıkmamış idi; işte bu kerre yine gazeteler neşriyâta başladılar. Lâkin, bu kerre olan ihbârât öyle sudan zannolunmasın. Âdetâ bir esas üzre bina olunmuş ve hem de zannım der-dest-i icrâ olup îcâbına bakılması kuvve-i karîbeye gelmiş gibidir. Çünki bu su maddesi Beyoğlu ahâlîsi nezdinde be-gayet ehemmiyet kaldırır ve su götürür bir maddedir.

Beyoğlu sekenesinin ekserîsi zengin ve tüccâr adamlar olduğundan, dâimâ Göztepe ve Kanlıkavak suyu içerler. Taksim suyunu da âdetâ ebniyelerinin çamurlarında isti'mâl ederler. Şimdi bakalım Kâğıthâne Deresi'nden gelecek suyu da ne işlerine kullanacaklardır? İhtimâl ki, bu suyu da akşamüzeri Taksim önünde itilip kakılıp bin türlü belâ ile yüzsuyu dökerek bir avuç suya mazhar olamayıp me'yûsen avdet eden ve iyi suyu yalnız rüyâsında gören birtakım bîçâregâna taksim edeceklerdir.



4- Ağzını burnunu mendille kapamış üç kişi: *"İşte nezâfet böyle olur! Kasımpaşa Deresi taaffününden başka türlü gitmek kabil değil vesselâm."* (*Lâtîfe*, nr. 27, 4 Mayıs 1875)

Çaylak'taki bir karikatürde de sakaların umursamazlığı ve suların pisliği ele alınıyor.[3] Çeşmeden su içen efendi, saka ile konuşuyor:

–Of... Bu su fena kokuyor.

Saka: –Efendi, bu evveli böyle değildi. Otuz-kırk gündür içine bir kedi düştü de böyle oldu.

–Ey, burada buna bakacak kimse yok mudur? Bu herkesin midesini fesada verir! Fena şey...

Yaz mevsimlerinde İstanbul'un yaşadığı sıkıntılar sadece bunlardan ibaret değildir. Sokağa çıkanları iki büyük dert bekler; taş döşeli yollarda bile baş edilemeyen toz ve güneşin harareti hissedildikçe daha da kesifleşen kötü kokular... 1874'te *Tiyatro*'da çıkan bir karikatür,[4] Üsküdar'daki omnibüs yolunu çalı süpürgesiyle temizlemeye çalışan belediye işçileri tozu dumana kattığında boğulacak hâle gelen yayaların şikâyetlerini duyuruyor:

–Nerdesin arkadaş?

–Boğul. . duk. . be!

–Can kurtaran yok mu?

Latîfe'nin bastığı bir karikatürde ise,[5] ağzını burnunu mendille kapamış üç kişi var. Altında, "İşte nezâfet böyle olur! Kasımpaşa Deresi taaffününden başka türlü gitmek kabil değil vesselâm." yazıyor. Dertlerin değişmediğine örnek, bundan otuz altı sene sonrasına ait...[6] Kapalıçarşı'nın Nuruosmaniye avlusu önündeki pis kokudan rahatsız olanlar ağızlarını, burunlarını mendille kapatmışlar. Karagöz'le Hacivat konuşuyorlar:



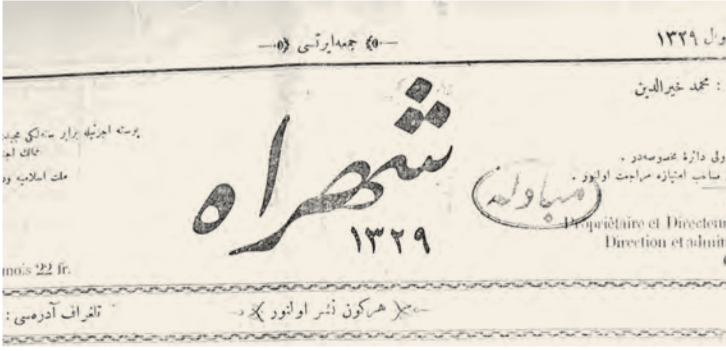
5- Üsküdar'daki omnibüs yolunu çalı süpürgesiyle temizlemeye çalışan belediye işçilerinin tozu dumana katmalarından dolayı boğulacak hâle gelen yayaların şikâyetleri: *"-Nerdesin arkadaş? -Boğul. . duk. . be! -Can kurtaran yok mu?"* (*Tiyatro*, nr. 5, 16 Nisan 1874)

3 *Çaylak*, nr. 25, 21 Temmuz 1876.

4 *Tiyatro*, nr. 5, 16 Nisan 1874.

5 *Latîfe*, nr. 27, 4 Mayıs 1875.

6 *Karagöz*, nr. 181, 6 Nisan 1910



6- *Şehrah* gazetesi

bir sözü vardır. Böylece, periyodikler gitgide daha fazla okur yorumuyla dolmaya başlar. Artık, okuma yazma bilen her İstanbullunun özgüvenle dolu bir yorumcuya dönüştüğü günler gelmiştir. Birbirini takip eden Balkan ve Cihan harpleri, okur yorumlarının karakterini değiştirse de özellikle politik oyunlarla ve çıkar çatışmalarıyla kirlenen politik ortam, okuru küskünleştirecek; Mütareke şartları ise, halk yorumculuğunu neredeyse tamamen sonlandıracaktır.

Edebiyat

Osmanlı için edebiyatın merkezi İstanbul'dur. İstanbul, edebiyata sanat olmanın ötesinde, bir bilgilenme ve iletişim kanalı olarak bakar. Süreli yayınların doğuşu, edebiyatın bu fonksiyonunu artık onların sürdüreceği manasına gelir. *Takvîm-i Vekâyi*'nin şair Esad Efendi'ye teslim edilmesinden itibaren, bu yakınlık hep korunur. Dolayısıyla, sultanın cülus yıldönümüne, mektep açılışına, köprü yapılışına düşürülen tarih kıtalarının niçin önce gazetelerde neşredildiği sorusu manalı değildir. Aynı şekilde, ilk nesil gazetelerden 1970'li yıllara kadar gazetelerin sahipleri, köşe yazarları ve tefrikacıları arasında niçin bu kadar çok edebiyatçıya rastlandığını sormak da gereksizdir. Periyodikler, edebiyatı haberleşmenin önüne almakta ve gelenekli bir tercih yaparak, iletişimi edebiyat yoluyla sağlamanın önemine inanmaktadırlar. Edebiyatçı mı mükemmel gazete çıkarıyor, yoksa mükemmelen gazete çıkarabilen edebiyat eseri vermeyi de mi başarıyor, bilinmez; lakin edip ile muharrir arasındaki fikir, ruh, tema, ifade, dil benzerliklerinin periyodiklerin eseri olduğu kesindir. Böylece, bir yandan gazeteler edebîleşir diğer yandan da edebiyat anlayışı gazeteci zihniyetiyle kaynaşmaya başlar. Sanat ve edebiyat yazılarının, eser tanıtma ve eleştirilerinin, telif ve tercüme tefrikaların büyük kısmı bu edip-muharrir tipi tarafından kaleme alınır.

Sansür, gazetelerin siyasi haber ve yorumlarını kısıtlarken, muharririn siyasi tutumunu edebî tercihlerine taşıdığı ve gazetelerde en hararetli tartışmaların edebiyat kisvesine bürünmüş siyasi çekişmeler etrafında yaşandığı fark edilir. Okur da bunun farkındadır ve bir taraf olarak edebî meselelere katılmaktadır. İlk edebî polemik sayılan "mebhûsetün anhâ" meselesi, *Rûznâme-i Cerîde-i Havâdis* ile *Tasvîr-i Efkâr*'ı karşı karşıya getirdiği günden beri, tartışma konusu dil ve edebiyatın ötesinde bir fikrî-siyasi mesele olagelmiştir. *Vakit* ile *Tercümân-ı Hakîkat* arasında lisan bahsinden çıkan münakaşa, yılan hikâyesine dönen belagat çekişmeleri, Ekrem-Naci harbinin *Saâdet*'teki yansımaları, klasikler polemiği yahut *Servet-i Fünun-Mâlûmât* atışmaları hep böyledir ve müşterek adı "eskiler-yeniler meselesi"dir. Hükûmet de bu tartışmaların arka planını sezdiği için, bir siyasi polemiği susturur gibi bu tartışmaları sertçe sonlandırmaktan hatta gazete kapatmaktan kaçınmaz. Sansür korkusundan, gazetelerin asli işlevlerini terk ederek edebiyata iyice yanaştıkları görülür. Mesela, 1875'te *Vakit* neşredilmeye başlandığında, hemen logosunun altında "Menâfi-i âmmeye ve maârif ü edebiyyâta müteallik âsâr için sahîfelerimiz her zaman açıktır." yazdığını okumak şaşırtıcı değildir. *Vakit*'in edebiyat sütunları Kemal Paşazade Said Bey'in idaresindedir; *Tercümân-ı Hakîkat*'in Muallim Naci tarafından yönetilen edebiyat sayfası *Mutavassıtîn*'i de *Edebiyyât-ı Cedîde*'yi de yetiştirmiştir. Bilhassa İstanbul'un birkaç nesilden gelen okurunun ilk edebî tecrübeleri gazetelerde neşredilmiş; bundan aldıkları cesaretle edip olan pek çok isim yetişmiştir. Gazeteler edebiyata sığınırken, 1880'li yıllardan itibaren rağbet kazanan dergilerin de ekseriyetle "Siyâsiyâttan mâadâ her şeyden bahseder" teminatını motto yaparak neşredilmesi, okurun periyodiklerle ilişkisini iyiden iyiye edebîleştirir. Bu durum, Meşrutiyet sonrasında sadece edebiyattan bahseden dergiler çıktıktan sonra bile hafifler fakat tamamen yok olmadan 1970'li yıllara kadar varlığını korur.

Tefrika

Periyodiklerin her nüshasında bir parçası neşredilerek tamamlanan eserler basma merakı 1830'lu yılların Fransa'sında doğmuş ve çabucak da *feuilleton* namını almıştır. Fransız matbuatını rahatça yerden yere vurmak için imzasını saklayan bir İngiliz kalemşorün *British Quarterly Review*'da çıkan imzasız bir yazısında, *feuilleton*un yadırgandığı sıkça belli edildikten sonra, "Fransız basını bu mel'un sistemi öncelikle, bir fahişeye ve en iğrenç yemleri yiyen çığırtkan bir ördeğe dönüştürdüğü



6- İstanbul'un en modern yeri olan Cadde-i Kebir'de, hem de Tokatlıyan'ın önünde bile bir hamalın küfesinde dolaşmaktan başka çare yoktur: *"Beyoğlu Caddesi'nden çamurlara batmadan geçmek için yegâne çare"* (*Kalem*, nr. 112, 9 Şubat 1911)



7- *"1269 [1853] sene-i hicriyyesinde İngiltere'de inşa olunup o zamandan beri hâl-i faâliyette bulunan Şirket'in 23 numerolu makber-i seyyarı.. Arnavutköy akıntısında…"* (*Hande*, nr. 2)

–Kâr etmez, çok kazanmak isteyen burada mendil satsın.

–Aman Karagöz, biraz hızlı yürü, burnumun direği kırıldı.

–Senin burnun kırılacağına asıl burunları kırılması lâzım gelenler bu ufûnet limanına dümen kırıp da halkın çektiğini görseler olmaz mı?

Mevsim değişip de yağışlar başladı mı, bu sefer de İstanbul'un çamur belası başlar. Mehmed Âkif'in deyişiyle, elindeki bastonla iskandil etmeden yol almak mümkün olmadığı için, mizah dergileri de İstanbullu okuruna değişik yollar tavsiye eder. 1875'te *Hayâl*, sırıklar üzerinde ilerlemeye çalışanları gösterir.[7] Otuz beş yıl sonra, *Kalem Mecmuası* da İstanbul'un en modern yeri olan Cadde-i Kebir'de, hem de Tokatlıyan'ın önünde bile "Beyoğlu Caddesi'nden çamurlara batmadan geçmek için yegâne çare" olarak, bir hamalın küfesinde dolaşmayı tavsiye edecektir.[8]

İstanbul'un mevsime göre değişmeyen, hatta hiç değişmeyen meselelerine gelince… Galiba, bütün zamanların en sık anılan sıkıntısı Şirket-i Hayriye vapurlarıdır. Vapur sayısı azdır; olanlar çok kalabalıktır ve bunların da ağır aheste seferleri acele işi olanları bezdirmektedir. Zakaria Beykozlıyan'ın *Latîfe Mecmuası*'nın 12 Ağustos 1874 tarihli ilk sayısında, Üsküdar'a giden 13 numaralı vapurun hıncahınç dolu olduğunu anlatan bir karikatürün altyazısı:

–Aman efendim! Ne bu hâl? Acep bir kazaya mı uğradınız?

–Hayır birader! Üsküdar vapurundan çıktım. Hele bin şükür bir yerim sakatlanmadı!

Dergi bu meselenin peşini bırakmamaya kararlı olmalı ki 3. sayısında da aynı konuya döner. Bir başka karikatürde, ip üzerinde dengede durmaya çalışana arkadaşı soruyor:

–Baksana yahu! Canbazlığa mı başladın?

–Hayır efendim! Şirket vapurlarına girip çıkmayı tâlim ediyorum!

Otuz altı sene sonra, *Hande*'de "Haliç idâre-i cedîdesinin terakkıyât nümûnelerinden" olarak bir başka karikatür…[9] Yemiş İskelesi'nden vapura binmeye çalışanların hâl-i pürmelali… Bugünün sabah ve akşam vapurlarını hatırlayınca, aradan geçen bir buçuk asra yakın sürede pek bir şeylerin değişmediği ve tarihin hakikaten tekerrür edip durduğu daha iyi anlaşılıyor.

Bir başka mesele, o daracık sokaklar… Bugün bile, sokağına itfaiye arabası giremediği için yanan İstanbul evleri haber olmayı sürdürürken, geçmişte bunun ne büyük bir sıkıntı olduğunu tahmin etmek zor değildir. Mehmed Tevfîk'ın *Çaylak*'ta bastırdığı bir karikatür,[10] İstanbul sokaklarının darlığına dairdir. Daracık sokaktan geçmeye çalışan yarım dünya bir adama pencereden seslenen semt sakini, Etyemez'in et yiyemediği için incecik kalan insanları hakkında bir kelime oyunu yaparak "Efendi, burası

7 *Hayâl*, nr. 134, 16 Ocak 1875.

8 *Kalem Mecmuası*, nr. 112, 9 Şubat 1911.

9 *Hande*, nr. 3, 18 Nisan 1910.

10 *Çaylak*, nr. 2, 5 Şubat 1876.


LA TURQUIE
JOURNAL NATIONAL

7- *Tercümân-ı Hakîkat, Sabah, Mecmuâ-i Fünûn, La Turquie* gazete ve dergileri


اقتحام

8- *İkdam* gazetesi 26 Şubat 1912 - 10 Ağustos 1912 arasında *İktihâm* adıyla çıkarıldı.

edebiyatta icat etti." denir.[20] Hakikaten, İngilizler seri hâlinde eser neşrine pek de sıcak bakmazlar. Gazetelerde tefrika edilen romanlar için *newspaper novel* tabirini kullanan ilk isim, felsefeci Henry L. Mansel[21] ise, İngilizlerin bu tarz bir yayıncılığa isim vermek için bile otuz yıldan fazla bekledikleri söylenebilir. Buna rağmen, bizde şimdilik tespit edilebilen ilk tefrika metnin sahibi İngiliz olan, *Cerîde-i Havâdis*'te, hem de 1840 gibi erken kabul edilebilecek bir tarihte yayımlanması ilginçtir.

Periyodiklerde parça parça eser neşretmeye "tefrika" namını Şinasi'nin verdiğini biliyoruz. *Tercümân-ı Ahvâl*'in ilk sayısında (6 Rebiülahir 1277) yer alan ve "bizzat Şinâsî'nin kaleminden çıktığında şüphe edilmek gayr-ı caiz olan" bir yazıda, Fransızların *feuilleton* kelimesinin mukabili olarak "tefrika" kelimesi teklif edilir. "Şu hâlde, bugün gazetelerimizin, resâil-i mevkutemizin kullanmakta oldukları bu kelime merhumdan yadigâr kalmış demektir."[22]

Şinasi, "tefrika"ya yalnız adını vermekle kalmaz; ilk tefrika değilse bile, bir Türk periyodiğinde görülen ilk edebî telif eser tefrikası da onun *Şair Evlenmesi* oyunu olur. Gazetede başkaca bir edebî metin tefrikasına rastlanmaz; zaten, Şinasi'nin gazeteden erken ayrılışı da bu fikrini uygulamasına imkân tanımaz. Sonraları, *Tasvîr-i Efkâr*'ın da aynı anlayışla basıldığı; söz gelimi, Ahmed Vefik Paşa'nın *Hikmet-i Târîh* (başlangıcı: nr. 70, 8 Ramazan 1279) ve *Şecere-i Türkî* (başlangıcı: nr. 131, 14 Rebiülahir 1280) tefrikalarının böyle yayımlandığı söylenebilir. Tam da belirtildiği gibi, "✂......" şeklinde işaretlenmiş yerlerden kesilip biriktirilerek ciltlendiğinde, zahmetsizce kitap formatı kazanan bu tefrikalar, basımcı için de büyük kolaylık sağlar. Tefrikayı gazete için dizerken kullandığı kalıpları hiç bozmadan saklayan ve daha sonra kitap olarak basmakta kullanan uyanık yayıncılar da vardır. O sebeple, kütüphane kataloglarında bile, toplama kupür mü yoksa baskı kitap mı olduğu anlaşılamayan yayınlarla karşılaşıldığı olur.

Sonraları Ahmed Midhat da gazetesinde tefrika ettiği her metni bu usulle kitaplaştıracaktır. *Hâce-i Evvel*, Ahmet Midhat'ın telif ve tercüme romanlarının tamamının yine Tercümân-ı Hakîkat Matbaası'nda basılması, basımın da genellikle tefrikanın bitiminin üzerinden çok zaman geçmeden yapılması bundandır. Bu

20 1846, s. 392.

21 1863, s. 482-514.

22 Ahmed Râsim, *İlk Büyük Muharrirlerden Şinâsi*, İstanbul 1927, s. 139.



8- Yemiş İskelesi'nden vapura binmeye çalışanların hâl-i pürmelalini yansıtan karikatür: *"Haliç idâre-i cedîdesinin terakkıyât nümûnelerinden"* (*Hande*, nr. 3, 18 Nisan 1910)

Etyemez Mahallesi'dir. Bu sokak şişman adamlar için yapılmamıştır." der. Yıllar yıllar sonra, meşhur karikatürist Cemil Cem, kendi adını verdiği mecmuasında aynı konuya daha modern bir bakışla döner ve yeni türedi otomobillerle o daracık sokaklarda dolaşmaya çalışanlara "Kel başa şimşir tarak" atasözünü hatırlatır.[11]

Sokaklar kadar, kaldırımlar da bir felakettir. 1909'da Şehremaneti İstanbul'u güzelleştirmeye karar verdiğinde, Mösyö Bouvard adında bir şehircilik uzmanı davet edilir. Salâh Cimcoz'un *Kalem*'inde çıkan bir karikatürde,[12] misafir uzman, bozuk yollarda yürüyemediği için yere düşmüştür ve "İnşallah ilk işim kaldırımların tamirini tavsiye olsun." diye söylenmektedir. Aynı şekilde, tarih boyunca derdi bitmeyen Galata Köprüsü de mizah basınına sıkça malzeme olur. Satıcıları, balıkçıları, biletçisi bir yana, köprünün ahşap olması sebebiyle yarattığı trajikomik manzaralar da karikatürlere yansır. Köprünün Şehremaneti tarafından yine tamir ettirileceği haberi üzerine çizilmiş bir karikatürde,[13] köprünün eski ve oynak tahta döşemesinde dengesini sağlayamayıp denize düşen biri, "Düştüğüme yüreğim yanmaz, pantolonun dizi yırtıldı diye karı ile kavga var." diyor.

Sokakların çamurdan, tozdan ve bozulmuş Arnavut kaldırımlarından başka problemleri de vardır. Söz gelimi, bin alayişle sokaklara dikilen gaz lambalarının yandığını kimseler görmediğinden, atalardan kalma *gece fenersiz sokağa çıkma yasağı* sürmektedir. Bir karikatürde lamba direğine tırmanmış çocukla gece bekçisinin muhaveresi:[14]

Bekçi:
–Hani fenerin?
Çocuk:
–İşte, görmüyor musun!
Bekçi:
–Ayol o yanmıyor!
Çocuk:
–Elbet bir gün olur yanar.

Aynı dergideki bir başka karikatürde de *Çaylak*, lambaya yuva yapan kuşa seslenir:[15] "Biraderler, işte size bundan güzel yuva olmaz. Siz gazetecilerin sözlerine bakmayın, zira onlar her vakit yanacak diye yazarlar. Korkmayın sakın, yerinizi yadırgamayın, bir şey olmaz."

Karanlık sokaklar uğursuzlara ve uğrulara kaldığında; hırsızlık, yol kesme, çete kurma fiilleri de artar. Mahalleleri paylaşmış namlı külhaniler türer. Eski bir karikatürde,[16] iki baldırı çıplağın sokakta kıstırdıkları birini öldürmeye davrandıkları görülüyor:

–Aman aman hemşehriler, biraz durun.
–Ey ne yapalım, sen de başka yoldan geçeydin.

Otuz beş yıl sonrasından kalma bir karikatürde de durum pek farklı değildir.[17] *Yol kesen ile kurbanı arasında şu konuşma geçer:*

–Efendim, rica ederim, yolda bir polise rastgeldiniz mi?
–Hayır!
–Öyle ise, uçlan mangizleri bakalım.
–!!!!

Yukarıdaki örnekler, İstanbul'u anlamanın en iyi yolunun mizah yayınlarını takip etmek olduğunu gösteriyor. Gündelik hayat, eğlenceler, yokluklar, âdetler... Sözün gelişi, İstanbul'un ağırbaşlı beyefendilerinin Silivri'de gizlice eğlendiklerini mizahçılar olmasa, başka nereden öğrenebiliriz?[18] Üsküdar'ın meşhur delisi Torbalı Hüseyin'i kime sorabilirdik?[19] Abartılı hotoz modasının yadırgandığını hangi kaynak yazar?[20] Beyoğlu'nda yolların tesviyesi esnasında kapı girişlerinin çok yukarıda kalması sebebiyle binalara girmekte çekilen müşkülatı mizah dergilerinden başka, hangi şehir tarihinde okuyabiliriz?[21] Tramvaylardan ağır aksak gidişine ait şikâyetler için Şehremaneti arşivinden eliniz boş çıkmışsanız, mizah dergilerinden başka nereye bakabilirsiniz ki?[22] İstanbullunun ferdî ve sosyal tarihi mizah dergilerindedir.

11 *Cem*, nr. 21, 1 Nisan 1911.
12 *Kalem*, nr. 37, 25 Mayıs 1909.
13 *Kalem*, nr. 53, 16 Eylül 1909.
14 *Çaylak*, nr. 14, 18 Mart 1876.
15 *Çaylak*, nr. 35, 13 Ağustos 1876.
16 *Latîfe*, nr. 34, 1 Temmuz 1875.
17 *Kalem*, nr. 45, 23 Temmuz 1909.
18 *Latîfe*, nr. 15, 13 Ekim 1874.
19 *Çaylak*, nr. 18, 1 Nisan 1876.
20 *Kahkaha*, nr. 11, 8 Mayıs 1876.
21 *Hayâl*, nr. 230, 18 Aralık 1875.
22 *Kalem*, nr. 47, 5 Ağustos 1909.



9- *Servet-î Fünûn*



10-*Mecmuâ-i Fünûn* dergisi, ciltlenmiş



11- *Sebîlürreşâd* dergisi

romanlar matbaada yeniden dizilmez; gazete formatına uygun olarak dizilip bağlanmış kalıplar hâlinde bekleyen tefrika parçaları çabucak kitap mizanpajına uyarlanırlar. Tercümân-ı Hakîkat Matbaası'ndan çıkan romanların gazete gibi, her sayfaya çift sütun olarak basılması bundandır. Üstelik, kitap basımının da süratle yapılması gerekir zira binlerce harfini tefrikanın dizgisinde kullanan bir matbaa, onları yeniden mürettibin kasasına yerleştirmekte acele etmek zorundadır. Kalıpları bekletmek, hurufat stoklarını fakirleştirir; bekletmeyip kalıpları bozmak ise, ileride romanın yeniden dizdirilmesi için bir kere daha emek ve para harcamak demektir. Hasılı, romanın tefrikası ile müstakil basımı arasında, düşündüğümüzden fazla ve sıkı bir ilişki vardır.

Bizde tercümesi tefrika edilen ilk roman, Victor Hugo'nun *Les Misérables* adlı eseridir. 5 Mayıs 1862 tarihli *Rûznâme-i Cerîde-i Havâdis*'te[23] "Fransa Meşâhîr-i Müellifîninden Victor Hugo'nun Risâlesindendir" başlığı altında *Sefiller*'in hulasası neşredilir ve mütercimin imzası konmaz. Derken, 8 Ekim-8 Kasım arasında, romanın *"Mağdûrîn Hikâyesi"* adıyla yapılan daha geniş bir özet tefrikası da aynı gazetede, yine mütercimi belirtilmeden, yirmi dört sayı basılır (nr. 480-503, 13 Rebiülahir 1279-15 Cemaziyelevvel 1279). Sonradan yapılan araştırmalar, tercümenin Mehmed Tahir Münif Efendi'ye ait olduğunu ortaya koymuştur.[24]

1862 başlarında Paris'te basılan *Les Misérables*'in Mayıs'ta İstanbul'da okunup Ekim'de de tefrika edildiğine şaşmamak elde değil. Bu akıl almaz hız, Türkçe matbuatın Batılı neşriyatı yakından takip ettiğini değil, Batılı yayıncının henüz pek cılız olan Osmanlı basın-yayın dünyasını kazanma ve bir pazar oluşturma gayretini gösterir. Hugo'nun yayımcısı Pierre-Jules Hetzel, daha neşredilmeden evvel, romanın kopyalarını dış ülkelerdeki yayınevi sahiplerine bölüm bölüm postalayarak hızla tercüme edilmesini sağlamış; eser Paris'te basıldıktan sadece iki ay sonra, Rio'da bile Portekizce baskısı piyasaya sürülmüştür.[25] İngiltere'de 1862 Noel'inde basılması; iç savaşın ortasındaki Amerika'da bile, daha Haziran ayı sona ermeden piyasaya çıkmış olması; kısa bir süre sonra, Trieste'de çıkarılan *Himera* dergisinde Yunanca tefrikasının neşri; derken, *Rûznâme-i Cerîde-i Havâdis*'te

23 Nr. 376, 6 Zilkade 1278.

24 Ayrıntı için bk. Özgül, *Münif Paşa,* s. 109-110.

25 Umberto Eco, Jean-Claude Carrière, *Kitaplardan Kurtulabileceğinizi Sanmayın*, çev. Sosi Dolanoğlu, İstanbul 2010, s. 49-50.


ذكا

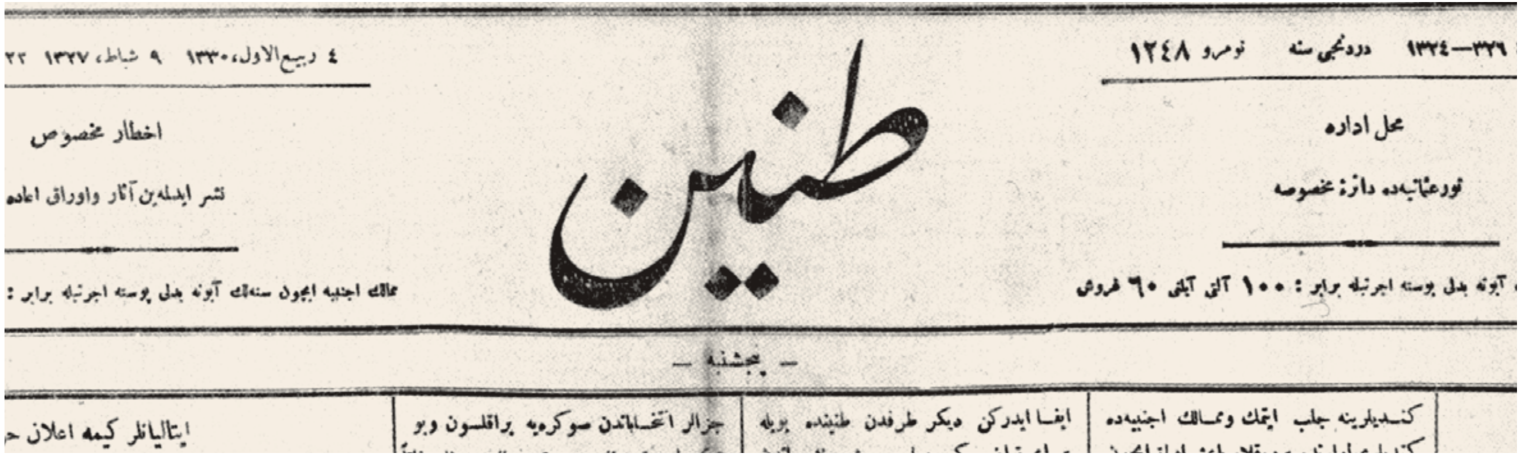
12- *Zekâ* dergisi

tefrikası... Bu, Paris'ten ve Hetzel'in mahir elleriyle yönlendirilmekte olan büyük bir yayıncılık buluşu ve başarısıdır. Belli ki romanın bir müsveddesi de bize gönderilmiş fakat ya tamamını tercüme edecek hünerde bir mütercim bulunamadığı ya da satır satır tercümesine gerek duyulmadığı için, özet hâlindeki tefrikasıyla yetinilmiş. Sadece şu örneğe bakarak, bütün bir tercüme tarihçemizin koca bir yüzyıl boyunca değişmeyecek kaderini görmek mümkündür.

Aynı sene içinde, romanın bir de *Mağdûrîn Hikâyesi* adıyla yapılmış Ermeni harfli Türkçe baskısı vardır ki tercüme tefrikalar üzerine yeni baştan düşünmemizi sağlayacaktır. Bu tercümenin gazetedeki tefrika ile müşterek yanlarına dikkat çeken Turgut Kut'un[26] izinden yürüyerek, romanın tefrikasından da önce Ermeni harfli Türkçe basımının yapıldığı, hatta Münîf Efendi'nin de ondan yararlandığı iddia edilebilir. Üstünkörü bir araştırmayla bile aynı dönemde, bu tarz sahiplenmelerin pek çok örneğine tesadüf etmek mümkündür. Sözün gelişi, 1853'te *Robinson Crusoe*'nin Ermeni harfli Türkçe tercümesi yapılmasa, Ahmed Lutfî Efendi'nin Arapçadan yaptığını iddia ettiği tercüme de gecikirdi. Karabet Panosyan'ın 1869'da Voltaire'den tercüme ettiği Ermeni harfli *Mikromega - Hikâye-i Feylesofiyye*'si, Direktör Âlî Bey'in *Diyojen*'deki tefrikasının (nr. 62-68, 15 Teşrinievvel-6 Teşrinisani 1287) da Ahmed Vefik Paşa'nın 1871'deki *Hikâye-i Hikemiyye-i Mikromega* tercümesinin de kaynağıdır. Aynı şekilde, Lesage'nin *Topal Şeytan*'ı 1871'de Kadri Bey tarafından tercüme edilmiş görünse de metnin arkasında, Vartan Paşa'nın 1853'teki Ermeni harfli Türkçe tercümesi fark edilir. Lesage'nin *Gil Blas* mütercimi İstepan Efendi gibi, romanı önce Ermeni harfleriyle hemen ardından Osmanlı harfleriyle neşrederek, intihalci Türk mütercimlerini saf dışı bırakanlara da rastlandığı olur. Kirkor Çilingiryan'ın Chateaubriand'dan tercüme ettiği *Atala* (1860) olmasa, Recaizade Ekrem'in aynı yoldaki tercümesi (1872) çok daha zorlu olabilirdi. Xavier de Montépin'in *La Porteuse de Pain* romanını 1885'te M. İlias Emmanuilidis *Etmekçi Hatun* adıyla Karamanlı Türkçesine, ertesi yıl da Hovhannes Tolayan Ermeni harfli Türkçeye tercüme ettikleri içindir ki 1889'da da Ahmed İhsan, Osmanlı alfabeli Türkçeye rahatça aktarmıştır. Örnekler çoğaltılabilir fakat bu ilişkinin tek taraflı kaldığı düşünülmemelidir. Nasıl ki, *Felâtûn Bey İle Râkım Efendi*'nin 1879'da Aramyan Efendi tarafından Ermeni harfli Türkçe neşri yapılmışsa veya Misailidis, *Yeniçeriler*'i *Anatoli* gazetesinde Karamanlı Türkçesiyle tefrika edivermişse, Ahmed Midhat da Emile Richebourg'un eserinin Rum ve Ermeni gazetelerinde tefrika edilip rağbet bulduğunu görünce, 1883'te *Merdud Kız*'ın basımına girişecektir.

Burada söze küçük bir ara vermek gerek. Batılılar, Osmanlı için zaman zaman *polyglot empire* tabirini kullansalar da aslında, bu sıfatın en rahat sarf edilebileceği yer İstanbul'dur. Asırların öğrettiği bir beraber yaşama geleneğiyle Dersaadet'in yetmiş iki milletten sakini birbirinin dilini öğrenmiştir. Türkler de gündelik hayat içinde, bilhassa Ermenice ile sıkça karşılaşır ve bir kısmı da meramlarını anlatacak kadarını öğrenirler. Bilhassa ekâbir konaklarının zeki hanımefendileri arasında, evinde çalıştırdığı ekalliyetten hizmetkârlar yoluyla mükemmel Ermenice ve Rumca öğrenenler çoktur. Osmanlı entelijansiyasında Ermeni harfleriyle yazılmış Türkçe metin okuyamayana tesadüf zorken, ahaliden

26 Turgut Kut, "Ermeni Harfli Türkçe Telif ve Tercüme Konuları", *Beşinci Milletler Arası Türkoloji Kongresi: Tebliğler*, İstanbul 1985, c. 2, s. 197-198; ayrıca bkz. Saliha Paker, "Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler", çev. A. Tükel, *Metis Çeviri*, 1987, sy. 1, s. 37, not 5.



13- *Tanin* gazetesi

Osmanlı alfabesini bilmediği hâlde Ermeni hurufatını çözmüşlerin sayısı da az değildir. *Mecmûa-i Havâdis*'ten itibaren Ermeni harfli Türkçe yayınları takip edenler, bunlarla ilgili yorumlarını kaleme alanlar, hatta Ermeni periyodiklerine yazı yollayanlar ciddi bir yekûn tutar. Dolayısıyla, Ermeni harfli Türkçe eser okurlarından küçük bir kısmının da Türkler olduğu hesaba katılmalıdır.[27] Daha ileri giderek, kadının romanla tanışmasının da önce bu metinler üzerinden olduğu iddia edilebilir. Muhtemelen Teodor Kasap'ın kaleminden çıkan şu cümle, hınzırca bir nükte taşıdığı kadar, gerçeği de ifade eder:[28]

> Türkçeden başka lisâna âşinâ olmayıp da gazete okumağa alışmış olanlardan bu aralık okuyacak gazete bulamayanlar matbaamıza teşrif buyurdukları hâlde, Ermeni hurûfâtıyle Türkî lisânında yazılmış olan gazeteyi yirmi dört saat zarfında okutmak öğretileceği ilân olunur.

Hakikaten, Ermeni harfleriyle Türkçe okumak kolay ve zahmetsizdir. Kraelitz-Greifenhorst,[29] Ermenilerin Osmanlı alfabesini pekâlâ bildikleri hâlde kendi harflerini kullanmalarındaki ısrarın ilk sebebi olarak, Ermeni alfabesinin "çok sesli harfi olan Türk diline, Türklerin kullandığı Arap alfabesinden daha uygun" olmasını gösterir ki, bu tespitlerinde tamamen haklıdırlar. Türklerin bu alfabeyi kolayca öğrendikleri ve çoğunun Türkçe, küçük bir kısmının da Ermenice yazılmış metinleri okuyabildikleri anlaşılıyor.[30]

Tefrikaların başlaması demek, periyodik sahibi için -bir süreliğine de olsa- okur sayısının düşmeyeceğini bilmek; dahası, artacağını ummaktır. Okur ise, aktüel olanın her gün kesik kesik nakledildiği bir medyada, periyodiğin kitaba yaklaşmasından ve "mabadı var" olanın sürekliliğini yaşamaktan mutludur. Haberin, ilmî ve fennî malumatın, sanatın ve magazinin olduğu yerde okur, periyodiğin verdiğini alır; tefrikanın başladığı anda ise periyodik, okura istediğini verir. Tefrika edilen metinlerin kahir ekseriyetinin roman olması da okurun isteğidir; onun dilinin, tekniğinin ve muhtevasının temel özellikleri de...

Bütün "memâlik-i Osmâniyye"de en ciddi okur potansiyelinin İstanbul'da bulunduğuna şüphe yoktur fakat bu büyük kitlenin okuma terbiyesini ve alışkanlığını kitaplar şekillendirip yönlendirmiş iken, periyodikleri var edebilmenin öncelikli çaresi, onu kitaba benzetmektir. İlk mecmuaların hep kitap boyunda neşri kadar, gazetelerin tefrikaya ağırlık vermesinde de bu benzerliği artırma gayreti hissedilir. Mustafa Nihat Özön, *Rûznâme-i Cerîde-i Havâdis*'teki *Mağdûrîn* tercümesini, bilhassa dili sebebiyle eleştirir. Bir defasında, ilk otuz dört satırının sadece iki cümle ettiğinden yakınır;[31] bir başka fırsatta da tercüme dilini kuru bulup beğenmez.[32]

27 Johann Strauss, "Who Read What in the Ottoman Empire (19th-20th centuries)?", *Arabic Middle Eastern Literatures*, 2003, c. 6, sy. 1, s. 53.

28 *Çıngıraklı Tatar*, nr. 13, 9 Mayıs 1289.

29 Friedrich von Kraelitz-Greifenhorst, "Ermeni Harfleriyle Türkçe Hakkında Araştırmalar", terc. H. T. Karateke, *Kebikeç*, 1996, sy. 4, s. 15.

30 Devletin Ermenice sansörü Mehmed Süreyya Bey, bu dili Mekteb-i Mülkiye'de, arkadaşlarından öğrenmiştir (Ali Çankaya, *Yeni Mülkiye Târihi ve Mülkiyeliler*, Ankara 1969, c. 2, s.843). Ahmed İhsan Bey de Mülkiye'de iken, sınıfındaki Ermenilerden *"üç beş derste"* alfabeyi öğrenmiş ve Ermeni harfli Türkçe periyodikleri takip etmeye; romanları, ders kitaplarını *"su gibi"* okumaya başlamıştır (Tokgöz, 1930: 35, 43). Örnekler artırılabilir. 1913'te, Sarkis Srents'in hazırladığı *Ermeni Edebiyâtı Nümûneleri*'nin başına takriz yazan Abdullah Cevdet, Halid Ziya, Süleyman Nazif, Şehabeddin Süleyman gibi isimleri gördükten ve aynı yerde, Mehmed Emin (Yurdakul)'in tercüme yapabilecek kadar iyi Ermenicesi olduğunu okuduktan sonra, bu iddia biraz daha kuvvet kazanıyor.

31 Mustafa Nihat Özön, "Türkçede İlk Tercümeler", *Oluş,* 1939, sy. 22, s. 340-341.

32 Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman Hakkında Bir Deneme*, İstanbul 1936, s.c. 1, s. 156.

Diğer taraftan, Osmanlı harfleriyle çıkan gazeteler arasında ilk tercüme roman tefrikası; Şemseddin Sami Bey'e aittir ve okurun nabzını tutan edebî tefrikanın dil ve muhteva dikkatleri de ilk defa onunla belirir.

Sami Bey 1878'de, Frédérick Soulier'in *Şeytanın Yâdigârları* adlı romanını tefrika edene kadar, *Sabah* gazetesinin ömrü hep pamuk ipliğine bağlı kalmış; okur sayısı asla tatminkâr olmamıştır.[33] Tefrikanın başlaması, *Sabah* için romanın hayati önemini ispatladığında, bu tecrübe 1970'li yıllara kadar terk edilemeyecek bir okur-periyodik ilişkisinin de habercisi olacaktır. Kimi, sıradan bir mütercimin çözemeyeceği kadar yüksek kimi sıradan okurun anlamakta zorlanacağı kadar elit, kimi tefrika edilmek için uygunsuz, kimi de yasaklı olduğu için yayımlanamayan pek çok büyük eser elendikten sonra, geriye kalan ikinci, üçüncü sınıf Fransız romanlarının tefrikasıyla çok uzun süre yetinilmiştir.

Ahmed Midhat, hem bir gazete patronu hem de bir tefrika roman yazarı olarak önemini Meşrutiyet'ten sonra bile korumayı başarmış bir fenomendir hatta "Osmanlı matbuat kapitalizminin simgesi" olduğu tespiti de nispeten doğrudur.[34] Bu uzun ve başarılı basın hayatında ona destek olacak sadık okur kitlesini -haberciliğinden ziyade- tefrika roman neşriyatı ile sağladığına da şüphe yoktur. İstanbul'un pek çok evinde, akşam eğlenceleri arasında *Hamza-nâme, Hazret-i Ali Cenkleri, Hançerli Hanım, Letâif-nâme, Şâpur Çelebi* gibi gelenekli halk kitaplarını okutup dinlemek, önemli bir yer tutar. Tamamı tarihî bir zeminde cereyan eden bu metinlerin dönüp dönüp okunmasından gına gelmişken, tefrikalar imdada yetişmiştir. Yabancı bir ülkede, adı bile bin müşkilatla kekeleye kekeleye okunabilen kişiler arasında geçen tercüme tefrikalar, ev ahalisinin hikâye ihtiyacını değilse de merakını tatmin eder. Telif tefrikalar başladığında hemen sivrilen ilk isim Ahmed Midhat Efendi olacak; büyük kısmı yaşanan zamanda ve bildik çevrelerde geçen, aktüel meselelerden ve malum şahıslardan izler taşıyan tefrikalarını bir "kıssahan" ağzıyla anlatması, hemen benimsenmesini sağlayacaktır. Ahmed Midhat, İstanbul'u anlatırken gerçek ile gerçeğimsiyi öylesine iyi kaynaştırıp, okurda bir ilüzyon yaratmayı öylesine iyi becerir ki *Esrâr-ı Cinâyât*'ı tefrika ederken, romanda geçen hadiselerden bir kısmının hakikat olduğuna inanarak, mücrimlerin yakalanması için gazete binasının önünde gösteri yapanlar bile çıkmıştır. Ertesi gün basılacak bölümde neler olacağını beklemeye dayanamadığı için, efendi hazretlerini yolda çevirip roman kahramanının akıbeti hakkında bir şeyler öğrenmeye çalışanlara; ölenleri diriltmesi, sevenleri kavuşturması için ricada bulunanlara meram anlatmak, yazarın günlük meşgalelerindendir.

Hüseyin Rahmi'den başlayarak, sonraki nesillerden pek çok tefrika roman yazarı "Hâce-i Evvel"in izlerine basarak ilerleyecek ve Cumhuriyet'ten sonra bile İstanbulluya İstanbul'da geçen, aktüalitesi kaybolmamış hadiseleri tahkiye etmeyi sürdüreceklerdir. Bu hâliyle tefrika, bir yandan gazete haberinin muhayyilede canlandırılması veya hayata uyarlanması işini görmekte diğer yandan da beş kuruşa tek yapraklık destanlar satma geleneğinin edebiyattaki bir başka tezahürü olmaktadır. Mitik çağdan beri havadisi edebiyat üzerinden ve destan, türkü, gazavat-name gibi manzum eserler yoluyla öğrenmeye alışan gelenekli insan için, taze gelişmelerle iletişim kurmanın yolu artık tefrika romanlardır. İstanbul'un bir köşesinde cereyan etmiş ve sonu kötü bitmiş bir aşk hikâyesi, merak ve acıyla sonu beklenen Yunan Harbi, şehri kasıp kavuran kolera veya kuduz salgını, adı çıkmış falanca evin yosmaları, namlı Onikiler çetesinden birinin ibret verici akıbeti gazetenin ilk sayfasında iki satırlık kupkuru bir haber iken, açıklaması ve içyüzü hep tefrikalara taşınacaktır.[35] Sözün kısası, Halley adı verilen kuyruklu yıldızın dünyaya çarpacağı haberleri ayyuka çıkmışsa, günü belgelemeye gönüllü Hüseyin Rahmi'ye düşen de *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*'ın tefrikasına soyunmaktır (başlangıcı: *Sabah*, nr. 7397, 12 Nisan 1910).

Modern İstanbullu, tefrika romanın ceddi üzerindeki etkisini anlamakta zorlanırsa, ona emsal olarak, bir zamanların fotoroman okurlarını ve günümüzün tefrika romanı sayılabilecek dizi film izleyicilerini göstermek gerekir. Bugünkü dizilerin hedef kitlesinin kimler olduğu ve seyredenlerin neler bulduğu sorusunun cevabı, yüz-yüz elli yıl öncenin tefrika roman okurlarını da kapsayacaktır. Her şeyden evvel, okurun telif tefrikaları; yaşadığı şehri, alışveriş yaptığı mağazayı, üzerinden geçtiği köprüyü, bindiği vapuru, dolaştığı Çamlıca'yı, Büyükada'yı veya Beyoğlu'nu, selamlaştığı çehreleri hatta işittiği bir hadisenin akislerini bulmak için takip ettiği söylenebilir. Sonraki cevap, tefrika okurunun da ekseriyetle kadınlar olduğudur. Çağa, hayata ve İstanbul'a açılmakta zorluklarla karşılaşan kadın,

33 Server İskit, "Gazetelerimizde Tefrika ve Mecmuacılık", *Ülkü*, 1941, yeni seri: c. 1, sy. 6, s. 15.

34 Carter V. Findley, *Ahmed Midhat Efendi Avrupa'da*, çev. A. Anadol, İstanbul 1999, s. 7.

35 Haber ile roman metinlerinin yazımı arasındaki yakınlık için bkz. Gülseren Şendur Atabek, *Türk Romanında Gazeteciler*, Ankara 2008.



برنجی سنه نومرو : ١٢ — ١٧ ربيع الاول ١٣٢٩ — پنجشنبه — ٢٣ شباط ١٣٢٧ — ٧ مارت افرنجی ١٩١١

سر محرر : نزهت ثابت

وظيفه

١٣٢٩

مدير مسئول : نزهت ثابت

هر شی ایچون دیون عمومیه قارشوسنده تعاون اجتماعی دائره‌سنده
وظیفه اداره‌خانه‌سنه مراجعت اولنور.

مناقشات سیاسیه‌ده حس عدالت دائما
رهبر هدایتك اولسون : ـ یول دومه‌ر ـ

مسلکمزه موافق اوراق درج اولنور
درج اولونمیان اوراق اعاده اولونماز
ولایات ایچون اللی ایکی نسخه‌سنك آبونه‌سی ١٠ غروشدر.

نسخه‌سی ١٠ پاره‌در — شمدیلك هفته‌ده بر نشر اولنور — نسخه‌سی ١٠ پاره‌در

14- *Vazife* dergisi

gazete ile beraber şehrin ve onun bütün imkânlarının evine kadar taşındığını fark etmiştir. Nasıl ki şimdilerde hanımların büyük kısmı gazetenin spor sayfalarını hızla geçiştiriyorsa, o zamanların kadın okuru da ilk sayfayı çabucak atlayıvermekte ve önceliği şehir haberleri ile tefrikaya tanımaktadır. Bu sebepledir ki tefrikalar şehirle ve hayatla tanışmasında kadının en kuvvetli desteği olmuştur. Yeni kadının tefriki gazete ve tefrikalarla başlar.

Magazin

Periyodiklerde genellikle "mevâdd-ı müteferrika" başlığını taşıyan sütun veya sayfaları "magazin" diye adlandırmak, onun kapsamını daraltmak olur. Dünya ile gerçek tanışıklığın, Batı'nın temel değer, nitelik ve eğilimlerini ansiklopedik seviyede öğrenmenin magazin sayesinde gerçekleştiğini söylemek mübalağa olmayacaktır. New York'ta ilk gökdelenin inşası, vals adımlarının talimi, "kanguru" denen "hayvân-ı acib"in anatomisi, sandalyede nasıl oturulacağı, Afrika yerlilerinin âdetleri, tabure üzerinde yüzme öğrenme, Pasteur'un tercüme-i hâli, alkışlamanın doğru ve yanlış şekilleri yahut bir hanımın elinin nasıl öpüleceği, leke çıkarma usulleri, Sarah Bernhardt'ın son temsili, mikroskop kullanımı, saç topuzu biçimleri, Dreyfus'un davası, yelpaze tutuştan çıkarılacak imalar, Edison'ın son icadı, nakış modelleri, otomobil kullanma, jimnastiğin faydaları gibi birbiriyle alakasız binlerce bilgi bu sayfalar yoluyla okura akıtılır.

Batılılaşma gayretleri bakımından, İstanbullu okurun yeni baştan şekillendirilmesinde basının etkisi araştırılacak olsa, periyodiklerin her sayfasından önce, magazin sütunlarının payı ortaya çıkar. Nasıl ki 1950'li yıllardan sonra, ferdî ve sosyal kimlik oluşumunu/değişimini incelemek için sinemanın rolü dikkate alınmak zorunda ise, aynı rolün XIX. asrın son çeyreğinden XX. asrın ilk çeyreğine kadar araştırılması da gazete ve dergilerin magazin sütunları üzerinden olmak mecburiyetindedir. İstanbullu okur Avrupai zihniyeti, yaşayışı ve davranışı magazinden öğrenmiş ve uygulamıştır.

İlan

İstanbul ahalisinin şehir bilgisini ve şehre uygun yaşama görgüsünü kulaktan kulağa yahut tecrübe ile edinme devri gazete ile kapanır. Artık, Şirket-i Hayriye *"vapör"*lerinin seyrüsefer bilgisi, Osmanlı lirasının paritesi (akçe fiyatı), eşya ve hizmet narhları, dostlardan kimin evlenip kimin öldüğü, nereden kiralık ev bulabileceği, hangi hekimin hâzik olduğu, tiyatro veya sinema programları, hangi krem sayesinde bebek cildine sahip olunabileceği gibi gündelik malumatın gazete üzerinden edinildiği bir dönem başlamıştır. Bilhassa, gazetelerin ilan sayfalarının belirmesinden sonra, İstanbul'da yaşamanın dinamiklerinde de ciddi bir değişim gözlenir. Gerçi, *Takvîm-i Vekâyi*'de ilk ilan 11. sayıdadır ve ısrarla, yıllarca çıkmış kitap ilanlarına rastlandığı da olur; okurun bu ilanlarla yönlendirilmesi bile sağlanır ama bunlar para karşılığında basılmış reklam metinleri değildir. Oysa 1838 sonrasındaki ticaret anlaşmalarının gazetelerdeki yansıması, öncelikle reklamlarla olmuştur. Bu sözleşmelerle, Batılı tüccarların yerli esnafla rekabeti ciddi ve tehditkâr bir hâl alacak; İstanbul'da bir tüketim toplumu oluşturma gayretleri nihayet semeresini vermeye başlayacaktır. Artık, yerli-yersiz her çeşit Avrupai metanın Osmanlı pazarında rağbet bulduğu günler gelmektedir. Devletin resmî tarihçisi Ahmed Lutfî Efendi'nin de şikâyet ettiği gibi, "çalı süpürgesi, ağaç kaşık ve tahta taraklara kadar" her şeyin Avrupaisinin bulunduğu ve bunların gazetelerde boy boy reklamlarla tanıtıldığı bir dönem başlamaktadır. Yerli esnafın gazetelerin reklam gücünü fark etmesi acı tecrübelerden sonra ve çok geç olacak lakin aradan geçen uzun sürede ithal mallara hayranlığı ve alışkanlığı kemikleşen alıcı, artık "asılacaksa İngiliz ipiyle

asılmak" istediğinden, yerli mallara yüz vermeyecektir.[36]

Tüketim ekonomisi, alıcı olarak evvela kadını görür. Periyodik reklamlarının da öncelikli hedef kitlesini kadınlar oluşturur. Kozmetik, iç giyim, çocuk kıyafeti, oyuncak, mutfak malzemesi, mefruşat gibi konularda yapılan reklamların muhatabı hep kadındır. Dahası, kadın için modern olmanın Avrupa modasını takip etmekle eşleştiği günler yaşanmaktadır.[37] Periyodiklerde moda sayfaları hızla artmakta ve resimleri basılan kıyafetlere ulaşmanın yolu da son yaprakta, reklamlarda gösterilmektedir. Hoşunuza giden modeli basan dergiyi koltuğunuzun altına alarak Pera'daki hangi terziye giderseniz, ithal kumaşını seçerek tıpatıp benzerini diktirebileceğinizi yine derginizdeki bir başka reklamdan öğrenirsiniz.[38] O kadar vaktiniz ve sabrınız yoksa, hangi ithal konfeksiyon mağazasından çabucak alabileceğinizi de derginiz haber verecektir. Tüketim çılgınlığının İstanbul'a yayılışı kadınlar ve moda üzerinden olmuştur; bunu da periyodik reklamları bulaştırmıştır, dense pek büyük bir hata edilmiş olmaz. Artık, kültürel bir varlık olan insana uygun yerli üretim yerine, Batılı bir kültür unsuruna uygun insan üretimi için basının kullanılmaya başlandığı görülecektir.[39]

PERİYODİK ÇALIŞANLARI

Basın dünyasından bahsedilirken, sadece periyodik ile okur münasebetinden dem vurmak büyük eksiklik olur. Gazete ve dergilerin perde arkasında çalışan ve yayının okura ulaşmasına kadarki aşamalarda hizmet veren herkesi bu münasebete dâhil etmek gerekir. Gazete sahibinden yazı işleri müdürüne, başyazardan yazar ve muhabirlere, nihayet satıcılara varana kadar pek çok çalışan, periyodiğin insani tarafını temsil eder. Onlara yakından bakmak, İstanbullu okurun periyodikle ilişkisini tamamlayacaktır.

36 Hamza Çakır, "Türkçe Basında İlk 'Marka' Rekabeti", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2004, sy. 16, s. 28'de, Türkçe basında ilk resimli reklamın 22 Haziran 1863 tarihli *Cerîde-i Havâdis*'te olduğunu haber verirse de gazeteyi görmeden hükme vardığı anlaşılıyor. Gazetenin 5 Muharrem 1280 tarihli 1147. sayısında, Sergi-i Osmanî-i Umumî'de bulunan İngiliz ziraat aletlerinin fiyatları verilmektedir ve resimsizdir. Merak edenler, bahsi geçen saban ve pulluk resimlerini *Mir'ât Mecmûası*'nda bulabilirler.

37 Palmira J. Brummett, *İkinci Meşrutiyet Basınında İmge ve Emperyalizm-1908-1911*, İstanbul 2003, s. 366-377.

38 Fanny Davis, *The Ottoman Lady: A Social History from 1718 to 1918*, Westport 1986, s. 191.

39 Nazife Güngör (ed.), *Popüler Kültür ve İktidar*, Ankara 1999, s. 29-30.

TUHAF BİR VAK'A

Şemseddin Sami'nin yönetiminde çıkan Sabah'la beraber, "haber"in yeni baştan tarif edilmesi gerekmiş gibidir. Neyin haber değeri taşıdığı sorusunu tekrar tartmak, okura bildirilmesi gereken haberle bildirilmese de olacak haber arasındaki farkın kriterlerini bir daha elden geçirmek ihtiyacının doğduğu hissedilir. Gazetenin habercilik anlayışına bakıldığında, bir romancı tarafından yönetildiği ve İstanbullunun birbiriyle paylaştığı gündelik hadiselerin cümlesine haber muamelesinin yapıldığı hemen anlaşılır. Bir başka söyleyişle, İstanbullunun gelenekli yollarda birbirine aktarıp birbirinden öğrendiği her çeşit olayın, artık gazete kanalıyla öğrenilmesi mümkün olacak; bu da gazete ile okur arasındaki mesafeyi kapayacaktır. İşte, gazete haberi olup olmadığı tartışılabilecek bir İstanbul hadisesi:

Tuhaf Bir Vak'a

Geçen gün Deli Mustafa uryan elbisesini lâbis olduğu hâlde Beyoğlu'nda geşt ü güzâr etmekte iken, Madam Opala nâm deli kadına rast gelmiş. Opala bulabildiği fistanları, şapkaları sırtına geçirmiş olduğundan, Deli Mustafa'yı çıplak görünce, kendini zabtedemeyerek, yüzüne tükürmüş; Deli Mustafa bu tahkîri çekemeyerek Madam Opala'yı saçlarından tutup yere yatırmış, Madam Opala Deli Mustafa'nın baldırını ısırmış. Deli Mustafa can acısıyla hasmını fenâ edecekti. Bereket versin, seyr için toplanmış olan halk, eğlence sırası olmadığını anlayarak beynlerine girip ayırmışlardır. (Sabah, nr. 2, 13 Safer 1293)


صباح
۱۳۰۷
هر کون نشر اولنور

15- *Sabah* gazetesi


انتخاب افکار

16- *İntihâb-ı Efkâr* gazetesi

Patron

İlk Osmanlı periyodikleri yabancılar veya ekalliyetten gayrimüslimler tarafından yayınlanmıştır. Yunan ve Ermeni harfli Türkçe neşriyatın patronları, sonraki yılların Türk patronlarına modellik etmişlerdir. Dahası, Türk periyodiği olarak bildiğimiz pek çok yayının sahibi Ermeni veya Rum sermayedarlardır ve yanlarında çalıştırdıkları yazarları da kendi basın anlayışlarına göre seçip şekillendirmektedirler. Bunun manası; Türk süreli yayıncılığının prensiplerinin de öncelikle onlar tarafından konduğudur. Sözgelimi, Theodoros Kasapis (Teodor Kasap) Efendi, *Hayâl*'i (Ermeni harfli Türkçesi *Kheyal*), *Diyojen*'i ve *Çıngıraklı Tatar*'ı çıkararak, mizah üzerinden siyaset yapmayı öğretmiştir. Agop (Baronyan) Efendi, *Tiyatro*'nun, Aleksan (Sarrafyan) Efendi, *İbret*'in, Antuan Efendi, *Hulâsatü'l-efkâr*'ın, Filip (Şâhinyan) Efendi; *Muhbir, Vakit* ve *Tarîk*'ın, Dimitraki (Nikolaides) Efendi ise *Servet*'in sahibidir. *Sabah*'ı önce Papadapulos, sonra Mihran (Nakkaşyan) efendiler çıkarmıştır. *Marifet* adındaki Türkçe-Fransızca mecmuanın "sâhibe-i imtiyâz"ı Teodosya (Sofroniades) Hanım'dır. Meşrutiyet öncesinin gayrimüslim gazete ve dergi sahiplerine 1908'den sonra çok daha fazlası eklenecektir. Türk basınında bu kadar Rum ve Ermeni müteşebbisin bulunması iki temel sebebe bağlanabilir; öncelikle, onların Beyoğlu ve Avrupa basını ile sıkı ilişkileri olduğundan haber kaynaklarından rahatça faydalanabilmeleri buna ek olarak da kapitülasyonların getirdiği dokunulmazlık sebebiyle devlet tarafından neşriyatlarının durdurulması ihtimalinin pek düşük olması.

Şinasi'den sonra, Ali Efendi'nin *Basîret*'i, Ahmed Midhat'ın *Tercümân-ı Hakîkat*'i ve Ahmed Cevdet Bey'in *İkdâm*'ı ile başlayan dönem, Türk sermayesinin gazetecilikte etkinleşmesinin işareti olarak görülebilir. Genellikle sırtını Galata sermayelerine ve Pera sefaretlerine dayamış azınlık basınından sonra, Türk patronlar da çoklukla sarayı kollamak zorunda kalmışlar ve bu da irtikâbı getirmiştir. Sultana yaklaşmayı becerenler, kazandıkları nüfuzu kötüye kullanmaya başladıklarında; yaklaşamayanlar da iyi geçinmenin ve göze girmenin yollarını aradıklarından hızla kirlenirler.

Bir süreli yayının patronu, bütün idealist tavrına rağmen, öncelikle bir tüccardır ve parasının, emeğinin karşılığında kâr etmeye çalışmaktadır. Bu kârın bir kısmı satışlardan, daha küçük bir kısmı da reklamlardan gelir; fakat zarar etmeyeceğinin asıl garantisi sultandır. Sultan II. Mahmud'dan beri görülmesine rağmen, özellikle Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamid dönemlerinde periyodik patronlarına Hazine-i Hassa'dan tahsisat bağlanması bir geleneğe dönüşmüştür. Beyoğlu gazeteleri bir yana, *Saâdet*, *Tercümân-ı Hakîkat*, *Mecmûa-i Ebüzziyâ*, *Servet-i Fünûn*, *Hanımlara Mahsûs Gazete* gibi pek çok periyodik -maaş alırcasına- her ay ödeneklerini tahsil ederler. Hükûmetin suyuna giden yayınlar, ayrıca ödüllendirilir. Sözün gelişi, *Tarîk*'e verilen 2.550 kuruş tahsisat, 2 Ekim 1898'de 8.000 kuruşa yükseltilmiştir.

Bazı İstanbullu okurlar, ödenekli basının tarafgir yayınlarını hafife alırlarsa da büyük ekseriyet, "taltîf-i pâdişâhîye mazhar" bir periyodiği kendisine daha yakın hissetmeyi sürdürür. Nitekim patronlar da bunu pek rânâ bildiklerinden, saray tarafından her ödüllendirilişlerinde utanç duymak yerine bunu alayişle karşılar ve kocaman, süslü teşekkür ilanlarıyla okurlarına duyururlar.

Patronlar, hademe-i hassaların dolaşa dolaşa dağıttığı bu akarın hiç değilse bir kısmıyla olsun, basım teknolojilerini yenilemeyi düşünmez ve genellikle can-ı azizleri için harcarlar. Her gün kapatılma korkusuyla yaşarken, yayıncılığı ömür boyu yapamayacaklarını düşündükleri için parasını bu işe bağlamaktan kaçınarak, iğreti bir yayıncılık yapmayı tercih edenler çoğunluktadır. Baskı makineleri hurda, kullandıkları hurufatın çoğu kırık ve aşınmıştır. Bu sebeple, gazeteler geç basılır, okuması da sağlam gözlere ve sinirlere sahip olmayı gerektirir. Bahçekapısı'ndaki küçük bir matbaada, elle çevrilen körüklü bir makineyle basılan *Tercümân-ı Ahvâl*'den Meşrutiyet'e kadar, basım teknolojisini yenileyen pek az patrona tesadüf edilir. Basîretçi Ali Efendi'ye Bismarck'ın

hediyesi olan baskı makinesi, Ahmed Cevdet'in *İkdâm*'a aldığı ilk rotatif makine, Baba Tahir'in gazete ve dergileri için paraya kıyıp aldığı ve defalarca fotoğrafını basarak okura hatırlattığı makine... Bir de Ahmed Midhat'ın Avrupa'dan getirttiği motorlu makine var. İşte hepsi bu kadar...

Basın etiğinin oluşması için, süreli yayın neşrinin İstanbul'da bir tarihçesi ve kültürü bulunması lazım gelirdi. Elli yılda, üççeyrek asırda basın etiği oluşamaz ve patronlar, birer ticarethane çalıştırdıkları bilgisiyle hareket ederler. Ellerinin altında, kamuoyunu dilediğince yönlendirebilecek büyük bir güç vardır ve bu güç, kötüye kullanılmaya fevkalade müsaittir. *Sabah*'ın sahibi Mihran'ın diğer gazeteler hakkında saraya sürekli jurnaller göndermesi, Ahmed Samîm'in muhbirlik yapması, Ali Kemal'in ikiyüzlülüğü gibi örneklere adım başı rastlanır. Pek çok patron, aslında farklı şirketler kurup başka işlerle meşguldür ve yayınlarında şahsi şirketlerinin ve sattıkları malların reklamını yaparak, rakip kuruluşları kötüleyerek haksız rekabeti körüklemektedirler. *Tercümân-ı Hakîkat*'in sahibi Ahmed Midhat, isim babası ve hamisi olan Midhat Paşa aleyhine yayınlar yapmaya başlamasını saraydan rüşvet almasına bağlar ve "Binlik banknota dayanamadım." cümlesiyle açıklar.[40] Baba Tahir, önce bir karikatür ile Kadıköy Üsküdar Su Şirketi'nin direktörünü sıkıştırır;[41] sonra da tamamen asılsız bir haber yayınlayarak "bir domuzun Terkos Gölü'ne düşüp boğulduğu rivayeti"ni duyurur. İstanbullu, içinde domuz ölüsü yüzen bir gölden su içmek istemediği için şirketin satışı bir anda duruverir. Direktör, yapılan şantaja boyun eğerek Tahir Bey'e 600 lira gönderdiğinde, haberin yanlışlığından bahseden bir açıklama ile durum düzeltilir.[42]

İlk resimli gazetenin sahibi olan Ârif Efendi -nam-ı diğer "Arifaki"- Tetis marka elmaslardan reklam alamayınca, mallarının kalitesinden duyduğu şüpheyi ifade eden bir yazı kaleme alır ve şirket, bu lekeyi temizlemek için iki ay boyunca basına para dağıtmak zorunda kalır. Dergisinin her sayısında aynı firmanın reklamını yapan bir patron, çıkardığı 1.000 liralık faturayı şirket sahibine götürür ve ödemesini ister. Kendisinden habersizce reklamının yapıldığını gören adam, faturayı ödemeyince, dergi sahibi tarafından mahkemeye verilir. Davada dergi patronunun iki şahidi vardır; firma sahibinin karısı ve metresi... Mahkeme celbini alan adam, şahitleri görünce hemen 1.000 lirayı öder.[43]

Basın tarihimizi dolduran böyle yüzlerce örnek, erkenden kirlenmişliğin sağlam delilleridir. Buna, siyasi kirlenmişliği de eklemek mümkün. Para ve "Hamil-i kart yakinimdir" nüfuzu sayesinde İstanbul'un sayılı zenginleri arasına karışmış basın patronlarının sayısı azımsanacak gibi değildir. Âsitâne sakinleri kimin kim olduğunu pekâlâ bilir ve gazete seçimlerini biraz da patronuna göre yaparlar.

Muharrir

Tıpkı *Takvîm-i Vekâyi*' gibi, *Cerîde-i Havâdis*'in yazar kadrosunun ekseriyetini de devlet memurları, genç kâtipler oluşturur. Churchill, İstanbul'da kaldığı yıllar boyunca Türkçe öğrenmeyi hiç denemediği gibi, gazetesinde çalışanların İngilizce öğrenmesini de şart koşarak çalışanlarını yönlendirir. Ali Âli ve Müşfik efendiler gibi ilk nesil yazarlar, bir yandan gazeteciliği öğrenirken, diğer taraftan da ciddi bir siyasi bilinç kazanırlar. O kadar ki Müşfik Efendi eli kalem tutan edipleri gazeteye davet ederek, *Cerîde-i Havâdis*'in bir "encümen-i üdebâ" olmasını, "daha doğrusu, muahharen Jön Türk namını alan gençlere, bir yuva" hâlini almasını sağlar.[44] Aynı şekilde, *Rûznâme*'nin sabit yazarlarından olan Mehmed Said Efendi, sonraki yıllarda Sadrazam Said Paşa olduğunda da "İngiliz" namıyla anılacak kadar kendini İngiliz politikasına yakın hissedecek; Tahir Münif Efendi de gelecekte Münif Paşa olduğunda, *İngiltere Tarihi*'ni tercümeye girişip belki de İngilizceden ilk tercüme şiiri kaleme alacaktır. Anlaşılan, gazete patronunun bu ısrarı o kadar da yersiz değildir. Churchill'in gazetesinin asıl başarısı, yeni bir gazeteci-aydın tipinin yeşermesine katkılarında aranmalıdır.

Periyodiklerin okura dönük yüzünü önce "sermuharrir"ler temsil eder. Yayınları yoluyla "efkâr-ı umûmiyye"yi yönlendirme işi, öncelikle onların sorumluluğundadır; dolayısıyla hükûmetin tetikte durduğu isimler de öncelikle onlardır. Devlet, bir süreli yayına kimin başyazar olarak getirildiğinin resmen bildirilmesini şart koşarak, bu konudaki hassasiyetini göstermiştir ve bu kadar dikkatli olmak için kendince haklı sebepleri vardır. Sözün gelişi, *Basîret*'in sermuharriri Ali Suavi'nin

40 A. Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1956, s. 446.

41 *Mâlûmât*, nr. 203, 16 Eylül 1315, s. 216.

42 Hayatı için bkz. Hatice Aynur, "II. Abdülhamîd Dönemi Basın ve Yayın Dünyasının Kötü Adamı: Mâlûmâtcı Tâhir Bey", *Toplumsal Tarih*, 2004, sy. 128, s. 62-65.

43 Başka örnekler için bkz. Münir Süleyman Çapanoğlu, *Basın Tarihimizde Parazitler*, İstanbul 1967.

44 M. Kayahan Özgül, *XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuarâ*, Ankara 2012, s. 164.

Çırağan baskını, başından sonuna kadar gazete etrafında cereyan etmiştir. O kadar ki baskından bir gün evvelki nüshada (nr. 2444, 17 Cemaziyelevvel 1295) Ali Suavi, yapacaklarını üstü kapalı şekilde duyurmaktan bile çekinmemiştir. Meşrutiyet'ten sonra, *Volkan*'ın sermuharriri Derviş Vahdeti, koca bir 31 Mart Vakası'nın müsebbibi hâline gelecek; *Serbestî*'nin sermuharriri Hasan Fehmi Bey, köprü üstünde öldürülecek; *Sadâ-yı Millet*'in sermuharriri Ahmed Samîm Bey Bahçekapısı'nda vurulacak; *Hâdisât*'ın sermuharriri Süleyman Nazif Bey "Kara Bir Gün" yazısıyla Millî Mücadele'nin fitilini ateşleyecek; *Peyâm-ı Sabâh*'ın sermuharriri Ali Kemal Bey ise İzmit'te linç edilecektir. Kaç sermuharririn sürgünle veya küçük görevlerle İstanbul'dan uzaklaştırıldığını basın tarihimiz bile tespit etmekte zorlanıyor. Anlaşılan o ki periyodiğin olumlu veya olumsuz etkileri "sahib-i imtiyaz"dan veya "müdîr-i mes'ûl"den önce, başyazara mal edilmektedir.

Bir sermuharririn idaresinde tam zamanlı çalışan muharrir fikri çok yenidir. Muharrirlerin büyük kısmı kalem efendileridir; hevesleri itelediği için yazar ve yazdıkları metnin telifini alırlar. Bütün hayatını bir periyodiğe vakfetmiş, maaşlı muharrirlerin türeyişi çok daha yenidir. Muharrir, bir periyodikte branşlaşmak yerine, ek ücret alabileceği her metni yazmaya meyillidir; bugün veremden korunma yolları üzerine bir yazı, yarın bir şiir, ertesi gün mali istikraz üzerine bir makale, beriki gün tefrika bir romanın ilk bölümü... Politeknik insan yetiştirmekteki resmî ısrarın bir sonucu olarak, her telden çalan her alanda yazabileceğini düşünen bir muharrir tipi doğmuş ve uzun zaman basından ekmek yemiştir. Hiçbir dalda uzmanlaşamadığı için, ansiklopedik bilgisiyle hitap ettiği okuru da dibe çeken, gitgide daha da popülist bir sığlıkla yazarken, okurun vaktini ve parasını ziyan ettiğini fark etmeyen bir muharrir tipi... Bütün bir basın tarihimiz elden geçirildiğinde; ekonomi, sanat ve kültür, spor, eleştiri, politika yazarlarının ancak son otuz-kırk yılda branşlaşmaya başlayabildikleri ve bugün dahi bu çabaların henüz tam bir neticesinin alınamadığı fark edilecektir. Bizde yazar, her şeyi yazar.

Bütün bu kısırlık ve noksanları sansür baskısına bağlamak artık bir geleneğe dönüşmüş olsa bile, şunu da unutmamak gerekir ki sansürün muharrir yetiştirmekte müspet bir etkisi de olmuştur. Sansür, bir taraftan tehlikeli fikirlerin önlenmesini ve -hiç değilse- bazı muharrirlerin hijyenik şartlarda yazmasını sağlarken, diğer taraftan da onları eğiten ve "edep sadakat, din ve hamiyet ölçülerine göre yazı yazmalarını öğreten bir müessese" hâline gelir.[45] Meşrutiyet'in ilk yılında, mecnunane bir serbestî ile yazmayı hürriyet zanneden muharrirlerin türeyişi, sansürsüz bir ortamda otokontrolünü geliştiremeyen basın yazarlarının acıklı durumunu göstermeye yetmiştir. Muharrirler, "halkın nabzını tutmak" tabirini "nabza göre şerbet vermek"le karıştırdıkları için olacak, okuru yönlendirmek ile ona yönelmek arasındaki dengeyi de profesyonelce kuramazlar. Buna rağmen, İstanbullu okurun birer star hâline getirdiği, başka yayın organlarına transfer olduğunda bile takip etmeyi sürdürdüğü muharrirler çıkar. Bazı muharrirlerin yazılarını kesip biriktirmiş sadık okurların yüz yıldır sandık diplerinde saklanan kupürlerine sahaflarda hâlâ rastlandığı oluyor.

Matbaacı

Matbaada çalışanlar iki gruba ayrılırlar; dizenler ve basanlar. Mürettipler genellikle okuma-yazması olan, eline çabuk İstanbullulardır; kas gücüyle çalışan baskı makinesinin kolunu çevirerek tabedenler ise Anadolu'dan gelmiş güçlü kuvvetli delikanlılardır. Mürettipler, metni hatasız dizmek gibi ağır bir sorumluluk taşırlar çünkü bir kelimenin yanlış dizilmesinden, hatta bir harfin noktasının unutuluşundan dolayı kapatılmış pek çok periyodik vardır. Mürettiplerin de bu güçlerinin farkında oldukları ve bazen kötüye kullandıkları olur. Mesela, *Tercümân-ı Hakîkat*'in bir mürettibi, gazetelerin cumartesi nüshalarının ilk sütunundaki değişmez "Selâmlık Resm-i Âlîsi" köşesinde, sultanın Cuma selamlığından bahsederken, "Halîfe-i rûy-ı zemîn ve hâdim-i dîn-i mübîn efendimiz hazretleri" hitabındaki bir kelimeyi bile isteye yanlış dizer. "Hâdim" (hizmet eden) kelimesini "hı" yerine "he" harfiyle yazar; böylece "hâdim"in manası da "yıkan, batıran" demek olur. Gazete piyasaya çıkınca, saraya jurnaller yağar ve matbaa basılarak Ahmed Midhat tutuklanır. Sonradan mesele anlaşılır ki mürettip böyle yazmak için rakip gazetelerden birinin sahibinden yirmi lira rüşvet almıştır. Trablusgarp'a sürülen mürettipten bir daha haber alınamaz.

Mürettiplerin daha masumca hilelere müracaat ettikleri de olur. Sözgelimi, periyodiğin ilan sayfasına Reji İdaresi'ni metheden bir reklam koyarak, has tütünden mamul sigaraların matbaaya sandık sandık gelmesini sağladıkları; bir imalathanenin ürettiği şarabı, rakıyı öven iki satırcık bir cümle ekleyerek şişe şişe rakı ya da şaraba kavuştukları çoktur.

45 Niyazı Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, İstanbul 2004, s. 348.

Mürettiplerin bu cins kaçamakları genellikle hoş görülür zira fevkalade fedakârlıklar gerektiren bir işleri vardır. Hurufat kasasının önünde, her harfi cımbızla alıp yerleştirerek güç hâl ile tamamladıkları sayfalar bağlanır bağlanmaz prova baskısı alınıp sansörlere götürülecek ve onların çizip çıkardıkları yerlerin yeni baştan mizanpajının yapılması gerekecektir. Bu sebeple, mürettipler saatler boyu matbaanın kurşun kokusunu teneffüs ederek beklemek ve bitmek bilmeyen işlerinin altından hatasızca kalkmak zorundadırlar.

Müvezzi

Dağıtım meselesi, periyodiği çıkarmaktan çok daha önemli ve müşküldür. *Takvîm-i Vekâyi'* piyasaya satılması için verilmediğinden dağıtımı da devlet eliyle ve ilgili yerlere olur. *Cerîde-i Havâdis*, dokuz yıl boyunca rakipsiz olmasına rağmen, dağıtım problemini aşamadığı için büyük müşkülat yaşamış; başlarda hiç satılmadığından, ilk üç sayısını tanıtım maksadıyla bedava dağıtmak zorunda kalmıştır. Kuruluşunu takip eden üç yıl boyunca, abone sayısı yüz elliyi aşamadığında, ciddi bir krize girerek yayınına ara vermek zorunda kalmış ve devletten ayda 2.500 kuruş ödenek alarak ayakta durabilmiştir. *Mecmûa-i Fünûn*'un taşrada da satılması, mülki amirlere gönderilen "emirnâme-i sâmî"nin zorlamasıyla edinilen beş-altı yüz müşteri sayesinde olmuş ve ricâl-i devlet, dergiden topluca alarak ona destek verdiklerini belli etmiştir. *Tercümân-ı Ahvâl*'in satılabilmesi için bulunan çare, değişik semtlerden dükkânlara gazete bırakmaktır. "Gazete bayi"nin ilkel hâli olarak görülebilecek bu işyerleri şunlardır: Şehzadebaşı'nda, Direklerarası'nda Kapıçuhadarı Hasan Efendi'nin çubukçu dükkânı; Üsküdar'da, Büyük Karakolhane'ye yakın muvakkithane karşısında Laz Osman Efendi'nin arzuhâlci dükkânı; Beşiktaş'ta, cami altındaki Hacı Nazif Ağa'nın attar dükkânı; Salıpazarı'nda, Damat Mahmud Paşa'nın sarayı karşısında, Ahmed Efendi'nin fesçi dükkânı; Bahçekapısı'nda, Hamidiye Türbesi yanında berber dükkânı; Kasımpaşa'da, Büyük Hamam'ın karşısında Mehmed Ağa'nın attar dükkânı... Görüldüğü gibi gazeteler; tütüncü, attar, fesçi, arzuhâlci dükkânlarına bırakılarak satışı sağlanmaya çalışılmaktadır. Satılamadığı için depoda biriken gazeteler ise, kilo ile satılmaktadır.

Sonraları, gitgide yaygınlaşarak Meşrutiyet'ten sonra bile yaşamayı başaran bir âdet belirir. Süreli yayın sahipleri, bastıkları sayıları "nümune" adı altında ricalden, ekâbirden zatlara gönderirler. İade edilmezse, muhatabın periyodiği okuyup beğendiği sonucu



17- *Tarîk, Mecmûa-i Ebuzziyâ, Oriental Advertiser, Saâdet* dergi ve gazeteleri

çıkarılarak abone olduğu varsayılır; ardından da parasını almak için uğraşılar başlar. Yayın iade edilmişse, okuna okuna yıpratıldığı söylenerek yine bedeli istenir. Bu Şarklı kurnazlığı genellikle işe yaramaz ve iade edilmediği gibi parası da ödenmeyen nüshalar yüzünden pek çok süreli yayın vaktinden evvel iflas eder.

Derken, imdada kıraathaneler yetişir. Aslına bakılırsa, gelenekli kahvehanelerde *Battalnâme, Muhammediyye* gibi kitaplar okunması ve şairlerin "ibrâz-ı hüner" için şiirlerini inşad etmesi âdeti hayli eskilere dayanır[46] lakin okuma isteğinin öne alındığı kahvehanelere "kıraathane" namının verilmesi, Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'nin Çiçek Pazarı'nda açtığı mekânla başlar. Muhtemelen 1864 Mart'ında faaliyete geçen kıraathanede otuzdan fazla yerli ve yabancı yayının okunması mümkün olabilmektedir.[47] Dolayısıyla, "modern manada kıraathane (Salle de Lecture) mefhumu"nun ilk defa burada oluştuğu söylenebilir.[48]

Her ne kadar, "Türkiye'de ilk ilmî kıraathane açan kişinin *Chaspal Grameri*'ni tercüme eden Sarafim Efendi" olduğu iddiası[49] hayli taraftar bulmuşsa da Sarafim'in Okçularbaşı'ndaki kıraathanesi daha sonradır. Burada, günlük gazeteler ve yeni basılan kitaplar masaların

46 Peçuylu İbrâhim, *Târih*, İstanbul 1281, c. 1, s. 363.

47 M. Kayahan Özgül, *Münif Paşa*, Ankara 2005, s. 75-76.

48 Abdülhak Adnan Adıvar, "Kahve ve Okuma", *Akşam*, nr. 9332, 11 Teşrînievvel 1944.

49 M. Cevdet, "Ermeni Mesâî-i İlmiyyesi", *Muallimler Mecmuası*, nr. 23, 1924, s. 777.



18- *Şehbal* dergisi



N° 70

Direction et Administration
52 - Avenue de la S. Porte - 52

ILLUSTRATION TURQUE
MALUMAT

Directeur et Rédacteur
Tahir Bey

L'hôpital des pauvres construit dernièrement dans la Tripoli d'Afrique monument immortel du glorieux règne de S. M. I. le Sultan Abdul-Hamid Khan

19- *Malûmât* dergisi

üzerine bırakılarak müşterinin mütalaasına sunulur;[50] "Bu hizmete mukabil, mesela kahveden kırk para alınırdı."[51] Okur, beğendiği kitabı veya gazeteyi koltuğunun altına alır, parasını da Sarafim'e teslim ederdi. Sonraları, Alyanak Mehmed Efendi'nin Direklerarası'ndaki kıraathanesi de böylece gazete bayi gibi hizmet vermeye başlamıştır.

Buralarda, okunan periyodiklerin dostlar arasında sıcağı sıcağına yorumunun da yapılması, siyasi neticeler çıkarılması hükûmeti rahatsız ettiğinde, kapatılan kıraathaneler de olur. Söz gelimi, Stambolyski'nin *Avtobiografia*'sından, 27 Şubat 1875 günü Şehzadebaşı'ndaki bir kıraathanenin zaptiyeler tarafından basıldığı ve yasak gazete aranıp dükkânın sansür emriyle kapatıldığı öğrenilir.[52] Kıraathanelerin yayıncılığa hizmetleri gitgide kaybolurken, Meşrutiyet'ten sonra adım başı açılan kulüpler, birer okuma salonuna dönüşecektir.

Ziyad Ebüzziya, Şinasi'nin sadece "tefrika" değil, "abone" kelimesini de "Türk basınına ve Türkçeye hediye ettiği"ni söylemekte haklı olabilir.[53] Onun "abone" kelimesini "bir müddet-i muayyene ile müşteri olmak murad edenler" diye tarif edişi ve bu tarifi gazetesinin çıktığı günden itibaren başlığın hemen altında tekrarlayışı bir ilk olsa bile, abonelik sisteminin *Takvîm-i Vekâyi*' ve *Cerîde-i Havâdis*'ten beri varolduğu da unutulmamalıdır. Bir gazeteye abone olmak demek, belirttiği mekânda gazetesini teslim alabilmek demektir. Dolayısıyla, gazeteyi aboneye ileten bir aracıya ihtiyaç vardır ve onlar gazetenin bu iş için özel olarak kiraladığı hademeler, yaygın söyleyişle "gazete uşakları"dır. Gazetenin rağbet bulup

50 A. Süheyl Ünver, "Yayın Hayatımızda Önemli Yeri Olan Sarafim Kıraathanesi", *TTK Belleten*, c. 43, sy. 170, 1979, s. 486-488.

51 Ahmed Râsim, *Muharrir, Şair, Edib*, İstanbul 1342, s. 182.

52 Johann Strauss, "Les livres et l'imprimerie à Istanbul (1800-1908)", *Turquie: Livres D'hire, Livres D'aujourd'hui*, ed. P. Dumont, Strasbourg, İstanbul 1992, s. 5-24.

53 Ziyad Ebüzziyâ, *Şinasi*, haz. H. Çelik, İstanbul 1997, s. 178.

abone sayısı arttıktan sonra gazete uşakları, dağıtım işine yetişmekte güçlük çekince, sattıkları her nüsha üzerinden küçük bir yüzde alan, genç ve ayağına çabuk müvezzileri etraflarına toplayarak ilk işveren gazete bayilerine dönüşürler ki onlara “ser-müvezzî” veya “müvezzîbaşı” denmeye başlanır.

İkdâm ve *Sabah* gibi büyük gazeteler, İstanbul’un en iyi müvezzilerini kapmak için yarışırlar ve verdikleri yüzdeleri yüksek tutarak rakiplerine müvezzî kaptırmamaya çalışırlar. Söz gelimi, *İkdâm*’ın en tanınmış müvezzii, Üsküdar Belediye Dairesi’ne bağlı tulumbanın uşaklarından Digo Hüseyin’dir. Digo, Anadolu yakasında çalışır; bir gün Üsküdar’dan Beykoz’a, ertesi gün de Haydarpaşa’dan Pendik’e kadar gazete dağıtır. *Sabah*’ın meşhur müvezzii ise Defterdar Tulumbası uşaklarından Çerkez Reyhan’dır. Gazetenin suriçinde ve Haliç’in İstanbul yakasında dağıtımından sorumludur. Beyazıt’tan Unkapanı yoluyla Eyüpsultan’a kadar uzanan bir rotada *Sabah* satar. Aynı yılların meşhur müvezzii Şimendifer Kenan da bütün gazeteleri sattığı gibi, özellikle *Mâlûmât Mecmûası*’nın okura ulaşmasını sağlamaktadır. Bazen “Tırıl”, bazen “Çıngırak” bazen “Velospit” namlarıyla anıldığı da olan Kenan, İstanbul yakasının handiyse bütün Marmara sahilini Kumkapı’dan Ayastefanos’a kadar dolaşır. Cumhuriyet’e doğru, Kadıköylü Akbaba Suad’ın temsil ettiği yeni bir müvezzi nesli belirecek ve eskisiyle yan yana yaşayacaktır.[54] Şöhreti, sattığı periyodikler kadar büyümüş müvezziler yanında, adı-sanı hatırlanmayan daha onlarca çocuk ve genç İstanbul’u karış karış gezer: “Yazıyor, cayır cayır yazıyoor! Tokatlıyan’da midye yerken tifoya yakalanıp da dünyasını değiştiren madamayı yazıyoor!” naralarıyla koltuklarının altındaki ağır yüklerini eritmeye çalışırlar.

Müvezziler sadece gazete satmakla ilgilenmezler; onların iki önemli görevi daha vardır. Bunlardan biri, Osmanlı’nın ilk “seyyar şehir muhabiri” olmalarıdır. Gün boyu dolaşırken gördüklerini, duyduklarını, “vak‘a-i âdiyye”den de olsa, gazetelerine haber vermek için tabana kuvvet koşar; bu arada, kısa bir süreliğine, gazete satmaktan gazeteci olmaya yükseldiklerini hissederler.

Müvezzilerin ikinci yan görevi abone toplamaktır. Yanlarında taşıdıkları gazete ve dergilerden numune gösterir; altı aylık, yıllık abone bedellerini sayar, kabul edenlerin adını matbaaya bildirirler. Biraz palazlanıp şartları şehir dışına çıkmaya elverenler hem taşrada abone toplamayı sürdürür hem topluca gönderilen periyodikleri satıp parasını İstanbul’a iletecek iş bilir dükkân ve müvezziler ayarlar, hem de “seyyar taşra muhbirliği” yaparlar. Onları İstanbul dışına gönderenler, periyodiklerin bir köşesinde taşraya durumu bildirerek yardım isterler. Aşağıdaki gibi metinlere ilan sayfalarında sıkça rastlanır:

> Gazetemiz seyyâr abone memûrlarından Yaver Efendi Kastamonu cihetine azîmet ettiğinden mürâcaâti vukûunda teshîlât ü muâvenât-ı lâzimenin icrâsını havâlî-i mezkûre erbâb-ı maârifinden ricâ ederiz.[55]

Gazetedeki pek çok haberin başında göze ilişen, “Kadıköyü seyyar muhbirimizden istimâ olunduğuna göre”, “Konya’daki seyyar muhbirimizin telegrafnâme ile ihbârına binâen” veya “Taşrada bulunan ihvânımızın birinden aldığımız varakadan” gibi notların arkasında hep müvezziler vardır. Bütün bu gayret ve hizmetleriyle müvezzileri basın tarihimizin adsız kahramanları saymak gerekir.

Okur

Basın, bileşik kaplar ilkesiyle faaliyet gösterir. İktidar-basın-okur üçlüsünün metrik değeri birlikte alçalıp yükselir. Devlet basını, basın okuru, okur bir “efkâr-ı umûmiyye” oluşturarak devleti etkilemeye çalışır. Osmanlı için, bu fasit daireyi tamamlama kabiliyeti olan yegâne okur, İstanbul toprağında yetişir. Filmlerin niçin çoklukla İstanbul’da çevrildiğinin teknik ve mali sebeplerini kolayca anlayıp hak verişimiz gibi, edebî eserlerin çoğunun niçin payitahtı zemin seçtiğini de çözebilmeliyiz. Yazarın taşrayı tanımayışı veya onu küçümsemesi gibi sudan sebeplerin çok daha önünde, ülkede okuyan ve okumak için satın alan nüfusun büyük kısmının İstanbul sakini olması gelir. Aynı hâl periyodikler için de geçerlidir. Süreli yayınların büyük kısmı Âsitâne’de çıkarılmakta ve taşraya dağıtılamadığı için, yine İstanbullu okur tarafından satın alınmaktadır. Bir başka deyişle, “Osmanlı basını” ifadesi, büyük ölçüde İstanbul’un vilayet basınından ibarettir. Her şehir periyodiği gibi, İstanbul’unkiler de ilgileri bakımından lokaldir nabzı tutulmaya değer yegâne okur İstanbul sakinleridir. O hâlde, daire-i fasideyi tamamlama kapasitesini taşıyan hedef kitle de İstanbullulardır. Bunun manası, basının devlet ile millet arasındaki “medium” rolünde, millet’ten genellikle İstanbul ahalisini anladığıdır. Bildirirken, bilgilendirirken, değiştirirken, dönüştürürken, kamuoyu oluştururken basının gerçek muhatabı hep onlardır.

54 *Arkadaş*, nr. 11, 5 Eylül 1928.

55 *İlâve-i Mâlûmât*, nr. 125, 5 Mart 1313.

Periyodik sayısı azken ve bunları takip edenler, aşağı-yukarı aynı bilgileri aynı yayınlardan almakta iken, İstanbullu okur profilinin de değişkenlik göstermesi beklenemez. Ne zaman ki periyodikler çeşitlenir ve kimi siyasi tercihine, kimi neşriyat anlayışına, kimi hitap ettiği kitleye göre farklı renkler taşımaya başlar; işte o zaman, okur skalası da çeşitlenir. 1830-1860 arasında İstanbul'da çıkan dört Türk periyodiğinin gündelik olarak toplam 200-300 nüsha dağıtılmasına mukabil, Fransızların ve Fransızca yazan azınlık mensuplarının 1850'li yıllardan itibaren rağbet bulmaya başlayan 130 periyodiğinin gündelik 10.000 tirajı olduğu söylenir.[56] 1 Eylül 1867 tarihli *The New York Times*'ta çıkan "Newspapers in Constantinople" başlıklı bir haberde daha da ileri gidilir ve İstanbul'da Türkçe, Fransızca, Rumca, Arapça, İngilizce, Sefarad, Ermenice, Bulgarca, Sırpça olmak üzere yirmi sekiz gazetenin basıldığı ve günlük 85.000 nüshanın dolaşımda olduğu bildirilir. Bütün bu rakamların manası, İstanbullu okurun *natura*sı bilinmeden anlaşılamaz.

İstanbul'un Bulgar, Fransız veya Arap asıllı sakinleri sadece kendi dillerinde basılan periyodikleri takip ederken; Türk okur, bildiği mektep Farsçasıyla, medrese Arapçasıyla, komşudan öğrendiği Ermeni harfleriyle diğer unsurların süreli yayınlarını da okumaya çalışır. Fransızca gazeteler kâtiplerin temrin metinleri, Türkçe ceridelerin haber kaynakları, entelektüellerin aydınlanma vasıtaları, siyasilerin bilinçlenme kanallarıdır. *Araba Sevdası*'nın Bihrûz'u gibi alafranga züppelerin -sırf gösteriş yapmak için- ellerindeki Fransızca gazeteyi "okur" göründüğünü hatırlayınca, bu gazetelerin bir "bakar" grubu tarafından da satın alındığı tahmin olunabilir. Üstelik kıraathanelerde bir gazeteyi akşama kadar kaç kişini okuduğu hesaplanırsa, satın alan ile okuyan sayısı arasında ciddi bir fark olduğu da görülür. Hâsılı, yukarıdaki rakamlardan Türklerin ancak 200-300 nüsha gazete satın aldıkları sonucu çıkarılamaz. Meşrutiyet döneminde, "memâlik-i mahrûse-i şâhâne"de neşredildiği bilinen Fransızca periyodiklerin sayısı 94'e düşmüştür[57] çünkü okur, haber alma ve yorum çıkarma kabiliyetini artık Türkçe yayınlarda bulabilmektedir.

Sayısı durmadan artan gazetelerin, özellikle 1881'den sonra azalışını Sultan Abdülhamid'in sıkı sansürüne bağlamak yerine, değişen okur

56 Seza Sinanlar Uslu, "Apparition et développement de la Presse Francophone D'Istanbul dans la Seconde Moitié du XIX[e] Siècle", *Synergies*, 2010, c. 3, s. 150.

57 Gérard Groc, "Türkiye'de Fransızca Basın", *Türkiye'de Yabancı Dilde Basın, (16-18 Mayıs 1984)*, İstanbul 1985, s. 57-59.

KIRAATHANELER

Kıraathanelerin birer kültür ocağı ve okuma kulübü olarak görülmeye başlandığını, gazetelerde çıkan haberlerden anlamak mümkündür. Gazeteler, kıraathaneleri biraz da bayi, reklamcısı, abone kaydeden yardımcısı gibi gördüğü için, açılan her mekânı sevinçle karşılar ve methiyelerle duyururlar. Bir örnek:

> *Üsküdar'da Yeniçeşme civârında bir kırâat-hânenin küşâd olunduğu ve her türlü evrâk-ı havâdis ve resâil-i müntehabenin mevcûd olduğu gibi, sahibi tarafından tenezzülen teşrîf edenlerin fevkalâde ihtirâmât ile kabûl ve ikrâm edildiği işitilmiştir.*
>
> *Üsküdar gibi bir şehr-i şehîrde bu makule kırâat-hânelerin lüzûm u vücûdu mertebe-i vuzûha peyveste olduğundan şimdiye kadar daha pekçok kırâat-hânelerin küşâdı ashâb-ı hamiyyet tarafından muntazır iken, nasılsa mevki-i vücûda getirmek şöyle dursun, merkez-i kuvve-i fikriyyeye bile îsâl olunmaması doğrusu şâyân-ı teessüf ve bu hâl Üsküdar'da bulunan maârif-cûyâna bâis-i telehhüf idi. İşte şehr-i mezkûrda şu kırâat-hânenin bu kerre küşâdına sahibi tarafından himmet ü gayret olunması doğrusu hemşehrîlerine bir hizmet ve ebnâ-yı vatanına bir yâdigâr-ı müstelzemü'l-memnûniyyet olmasıyla Üsküdar ahâlîsi tarafından arz-ı hazz u şükrâniyyet olmalıdır.*
>
> *Bir mülkte maârifin terakkîsi ve temeddünün teessüs ü takarrürü memâlik-i sâirede serzede-i sâha-i ibret ü emsâl olan vukuât u ahvâle ıttılâ ile hâsıl olduğu gibi, bu da mecmûa-i vekayi-i kevniyye ıtlâkına şâyân olan ve halka sühûlet olmak üzere Avrupa'nın küçük büyük her bir şehir ve kasabasında birer kırâat-hâne ve dârü'l-maârif ve buna mümâsil sâir birtakım medâris îcâd ü küşâd olunup bunlara her ân u sâat ahâlî-i memleket kemâl-i arzû vü hâhişle gidip iktibâs-ı mâlûmat ve indifâ-ı şebehât eder. Bu ise, ahâlî tarafından mütâlâa-i âsâr ve istitlâ-ı ahbâra derkâr olan rağbet ve arzûsundan neş'et ettiği kabil-i inkâr olamaz. Binâenaleyh, ahâlîmizin mâder-zâd olan fart-ı zekâ vü isti'dâdını birtakım fâidesiz şeylerle rehîn-i zıyâ' u heder etmeyip Avrupalılar gibi istihsâl-i maârif ü hüner yoluna sarf etseler elbette istifâde ve mâlûmat etmiş olacakları bedîdârdır.*
>
> *(Basîret, nr. 6, 27 Şevval 1286)*

profiliyle açıklamak daha akla yakın olur. Okur gelişirken gazetecilik gerilemiş; ne habercilikte ne de yorumculukta ihtiyacı karşılayabilmiştir. Bu tarihten sonra dergilerin hızla artışı sansürle açıklanamaz; olsa olsa, okurun tatmin edilmeyi bekleyen yeni entelektüel ihtiyaçlarının bir gereği saymak gerekir. Aynı şekilde, gazetelerin adetçe azalmasıyla daha seçkin bir gazeteciliğe ve daha seçkin bir okura da kavuşulmuştur. Yeni okur, desteğiyle ve sadakatiyle gazeteyi de geliştirmektedir.

Yeni okur, iyi olanı hemen fark eder. İlk çocuk dergisi *Mümeyyiz*'in üç baskı yapması, bunun delilidir.[58] *İkdâm*'ı Osmanlı basınının tiraj rekortmeni yapan, güçlü kadrosunun veya modern baskı makinesinin ötesinde, okurla kurduğu ruh ve fikir bağıdır. "Türk gazetesi" olduğundaki ısrarı ve Türklüğe, Türkolojiye hizmetleri kadar, güvenilirliği ile de bu bağı kuvvetlendirir. 10 kuruş gibi yüksek bir meblağa satılmasına rağmen, çok uzun süre 40.000 baskının altına düşmemiş; Cihan Harbi'nin en zorlu günlerinde bile tirajı 25.000 olmuşsa, tirajın azalmasının sebebi savaş olmuştur.

Sultan Hamid ise tebaasını yakından tanır; bir okur ve devlet adamı olarak basının gücünü takdir eder. Daha şehzadeliğinde, "gazetelerin serbest neşriyatı halk üzerinde nasıl tesirler yaptığını" yakından takip etmiş[59] ve uzun iktidarı, yeni tespitlerde bulunmasını da kolaylaştırmıştır. Sultanın, periyodik okurları için belki de en önemli tespiti şudur: Kültürel evrimini henüz tamamlamamış olan gazete okuru, her yazılana çocukça bir safiyetle inandığı için, aldatılmaya ve yönlendirilmeye pek müsaittir. Onu yalan-yanlış haber ve yorumlardan korumak için sansüre ihtiyaç vardır.[60] İstanbullu okurun asparagas olanı eleme, taraflı olanı fark etme, sinsi emelleri olanı eleme refleksinin henüz oluşmadığı tarihlerde yaşanan pek çok hadise, sultanı doğrulamıştır. Meşrutiyet, 31 Mart, sopalı seçimler, Balkan ve Cihan harplerinin sosyal yansımaları, mitingler, grevler, ayaklanmalar, Millî Mücadele hep basın üzerinden kotarılır. Buna mukabil, bütün saflığına rağmen yeni entelijansiyanın, periyodikleri bir bilinçlenme ve bilinçlendirme vasıtası olarak önemsediği de fark edilir. Siyaset, ekonomi, bilim, sanat, sağlık, tarih, spor, diplomasi gibi pek çok alanda periyodikleri yegâne bilgi taşıyıcısı bilirler.

58 Server İskit, Türkiye'de Matbuat İdareleri ve Politikaları, İstanbul 1943, s. 95.

59 Tahsin Paşa, *Abdülhamit ve Yıldız Hatıraları*, İstanbul 1931, s. 117.

60 Ali Vehbi, *Siyasî Hatıratım*, İstanbul 1974, s. 104-105.

KAYNAKLAR*

1330 Senesi İstanbul Beldesi İhsâiyat Mecmuası, İstanbul 1331.

Belin, Françoise-Alphonse, "Bibliographie Ottomane, ou Notice des Livres Turcs Imprimés à Constantinople Durant la Période 1290-1293 de L'hégrie", *JA*, 1877, s. 122-147.

(Demir), Kemal Tahir, "Velinimetimiz Müvezzi...", *Yedigün*, 1937, sy. 221.

Ebüzziyâ Tevfik, *Yeni Osmanlılar Tarihi,* İstanbul 1973.

Groc, Gérard, İbrahim Çağlar, *La Presse Française de Turquie de 1795 à Nos Jours: Histoire et Catalogue*, İstanbul 1985.

Koloğlu, Orhan, *Miyop Çörçil Olayı*, Ankara 1986.

Mansel, Henry L., "Sensation Novels", *Quarterly Review*, 1863, c. 113, sy. 226, s. 481-514.

Mardin, Şerif, *Türkiye'de İktisadi Düşüncenin Gelişmesi*, İstanbul 1994.

Safveti Ziya, "Hayât-ı San'atkârâne", *Resimli Kitab*, 1324, sy. 6.

Stepanyan, Hasmik A., *Ermeni Harfli Türkçe Kitaplar ve Süreli Yayınlar Bibliyografyası (1727-1968)*, İstanbul 2005.

Stavrianos, Stavros, *The Balkans Since 1453*, London 2000.

"The Newspaper Press of France", *The Eclectic Magazine of Foreign Literature, Science and Art*, July 1846 (*British Quarterly Review*'dan naklen).

Til, Enis Tahsin, "İstibdatla İdarenin Başlıca Alâmeti: Sansür", *Resimli Tarih Mecmuası*, 1951, c. 2, sy. 23, s. 1105-1108.

Wendell, Charles, *The Evolution of the Egyptian National Image*, Berkeley 1972.

Yazgıç, Kâmil, *Ahmet Mithat Efendi, Hayatı ve Hatıraları*, İstanbul 1940.

Yazıcı, Nesimi (1990), "Vakayi-i Mısriye Üzerine Birkaç Söz", *OTAM*, 1991, sy. 2, s. 267-278.

* Dipnotlarda yer almayan kaynaklar.

İSTANBUL ÜZERİNE SÜRELİ YAYINLAR

ABDULLAH UÇMAN*

Osmanlı ülkesinde matbaanın açılmasından çok sonraları, 1830'lu yıllarda başlayan gazetecilik faaliyetiyle birlikte, zamanla doğrudan doğruya İstanbul'la ilgili; şehrin tarihini, gündelik hayatını, edebiyatını, folklorunu, demografik yapısını, kısaca asırlar içinde oluşan kültürünü ele alıp tanıtan süreli yayınlar da çıkmaya başlamıştır. *Salnâme-i Devlet-i Aliyye-i Osmâniyye*'den (1846-1929) başlayarak günümüze gelinceye kadar İstanbul'la ilgili gazete, mecmua veya dergi hâlinde günlük, haftalık, aylık, üç aylık veya yıllık olarak sayıları yüzlerle ifade edilebilecek yayınlar yapılmıştır. Ancak sayı itibarıyla hakkında en çok süreli yayın bulunan şehirlerin başında gelen İstanbul için gerçekleştirilen bu yayınlar üzerine henüz eksiksiz ve kapsamlı bir çalışmanın yapılmamış olduğunu da belirtmek gerekir. Tabii bunda kütüphanelerin çalışma düzenindeki aksamalarla bir kısmı kütüphanelere intikal etmemiş söz konusu yayınların kaç sayı çıktığının tespitinin güçlüğü de göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu çerçevede son 15 yılda özellikle mahallî belediyelerin yayınları dikkati çekmekte, yerel belediyelerin büyük bir kısmı yaptıkları faaliyetleri tanıtan bülten tarzında yayınlar yapmaktadır. Ancak burada bizim yaptığımız çalışmada, şehrin tarihi, kültürel ve sosyal dokusunda meydana gelen değişmeleri ele alan araştırma ve incelemelere, yani doğrudan doğruya İstanbul için birinci derecede önemli olan yayınlara öncelik tanınmış, bir tür faaliyet raporu mahiyetindeki yayınlar söz konusu edilmemiştir. Bu çerçevede adında İstanbul olan, ancak doğrudan doğruya İstanbul'la ilgili olmayan ve sayıları bir hayli tutan yayınlara da değinilmemiştir.

İSTANBUL VİLÂYET GAZETESİ

(Aralık 1922-Mart 1928 tarihleri arasında 1.605 sayı)

Osmanlı Devleti'nin tarihe karışması, devletin resmî gazetesi olan *Takvîm-i Vekâyi*'in yayımının sona ermesi ve İstanbul'un Ankara Hükûmeti'nin idaresi altına girmesi üzerine İstanbul Valiliği tarafından yayımlanır. Ankara'dan gelen ve doğrudan doğruya İstanbul'la ilgili çeşitli emir, nizamname, ilan ve reklamların yayımlandığı gazetede, zaman zaman vilayetin sıhhiye, polis, nafıa, umur-ı ticaret müdürlükleriyle borsa, icra ve tapu daireleriyle mahkemelerden gelen ilan ve kararlara yer verilmiştir. Cuma dışında her gün, genellikle 4, bazen 6-8 sayfa olarak yayımlanan gazetede İstanbul'daki çeşitli Rum, Ermeni, Musevî vb. azınlık okulları hakkında da bazı tüzükler yer almıştır.

İSTANBUL ŞEHREMÂNETİ MECMUASI

(Eylül 1924-Teşrinisani 1928 tarihleri arasında 50 sayı; Kanunievvel 1928-Mart 1942 tarihleri arasında 199 sayı; 27 Mayıs 1961-Haziran 1978 tarihleri arasında *İstanbul* adıyla 163 sayı)
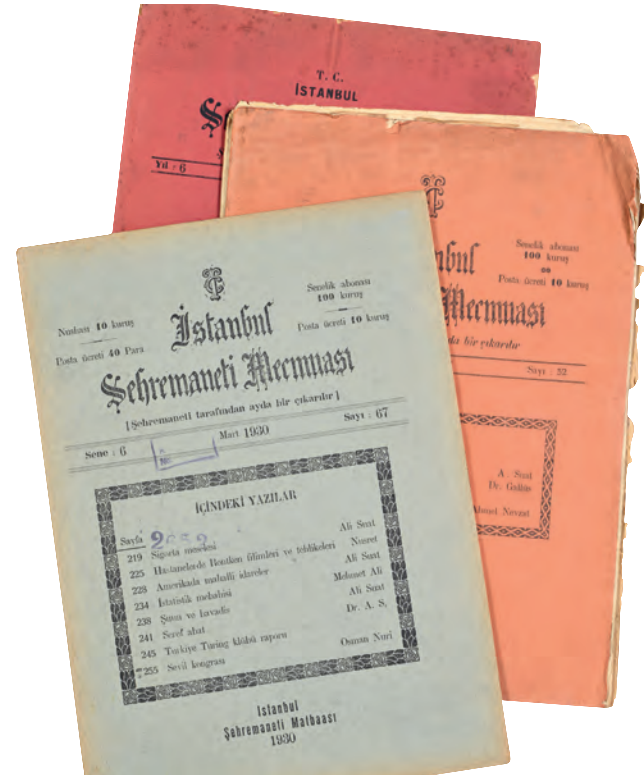
İstanbul Şehremaneti Neşriyat ve İstatistik Müdüriyeti Şubesi tarafından aylık olarak yayımlanmaya başlayan dergi, 73. sayıdan itibaren *İstanbul Belediye Mecmuası* adıyla çıkmış, 1942 yılından sonra 1961 yılına kadar yayınına ara vermiştir.

Belediyecilik konusundaki çeşitli yayınlarıyla tanınan Osman Nuri Ergin (ö. 1961) ve Eşref Şefik Atabey (ö. 1980) tarafından yönetilen dergide, doğrudan doğruya İstanbul'la ilgili "fennî, sıhhi, idari ve ümrani bilgiler"e yer verilmiş, Batı ülkelerindeki yerel yönetim anlayışını Türkiye'de de tanıtmak gayesi güdülmüştür. Başlangıçta genellikle belediyeye ait birtakım mevzuat, bazı istatistikler, imar ve iskânla ilgili yönetmelikler, şehre ait haberler, trafik yönetmelikleri ve resmî nitelikte yazışmalarla birlikte doğrudan doğruya İstanbul'daki tarihî eserlere dair inceleme ve araştırmalar da yer almıştır. A. Süheyl Ünver'in "Mahya, Mahyacılık" (1932) adlı makalesi ile İbrahim Hakkı Konyalı'nın "İstanbul'un Kasırları, Hamamları ve Mezarlıkları" (1933) üzerine yayımladığı incelemeler dikkate değer niteliktedir. A. Kohler adlı Alman seyyahın 1930 yılında geldiği Türkiye'ye dair hatıralarının İstanbul'la ilgili bölümü Enver Şazi tarafından tercüme edilmiş (1930), Mühendis İbrahim

* Mimar Sinan Üniversitesi



1a- *İstanbul Şehremaneti Mecmuası*, eski harfli



1b- *İstanbul Şehremaneti Mecmuası*

Ostrova'nın "Ayasofya" (1937) başlıklı makalesine de yer verilmiştir. Mecmuanın sonraki sayılarında yine Ostrova'nın Sultanahmet'teki arastanın etrafında yapılan kazılarda bulunan Bizans sarayına ait mozaiklerle ilgili yazıları da yayımlanmıştır.

Derginin 1942 yılından sonra yayımlanan sayılarında Sermet Muhtar Alus ile Rıza Çavdarlı'nın "İstanbul Mesireleri"ne dair yazılarıyla Sedat Çetintaş'ın İstanbul'un imarı için Beyazıt'taki Simkeşhane gibi bazı eski eserlerin feda edilmesi gerektiği hakkındaki yazısı, İbrahim Ostrova'nın Kariye Camii'ndeki Bizans mozaikleriyle ilgili yazıları dikkati çeker.

Dergide, İstanbul'un yeniden imarına başlandığı sırada, şehrin birçok yerindeki eski eserlerin imar faaliyetleri için büyük güçlükler çıkardığı konusunda birçok yazı göze çarpar. İbrahim Hakkı Konyalı'nın "Yeni Açılan Unkapanı ve Yenikapı Güzergâhı" başlıklı seri yazılarında, Atatürk Bulvarı üzerindeki birçok tarihî eserin gün yüzüne çıkacağı ve restore edileceği beklenirken, tam aksine, adı geçen bulvar açıldıktan sonra Kırkçeşme, Sekbanbaşı İbrahim Ağa, Yahya Güzel, Voynuk Şücaettin ve Elvan Çelebi camileriyle Papasoğlu Mescidi, Zeliha Hatun ve Yusuf Ağa çeşmeleriyle Azebler Hamamı'nın ortadan kaldırılması üzerinde durulmuştur.

Derginin tatile girmeden önceki son sayılarında Sermet Muhtar Alus ve Rıza Çavdarlı ile Reşat Ekrem Koçu'nun İstanbul'un mesire yerleri ve Boğaziçi ile ilgili yazıları yayımlanmıştır. Derginin hemen her sayısında yer alan fotoğraflar ise, 1950'li yıllarda İstanbul'da girişilen büyük istimlaklerin arkasından gerçekleştirilen yeni düzenlemeleri ortaya koymaktadır.

27 Mayıs 1960 İhtilali'nden sonra, İstanbul Belediyesi'nin askerî idare tarafından yönetildiği dönemde Rakım Ziyaoğlu'nun idaresinde yayımlanan yazılarla dergi daha çok belediye personeline hitap eden bir "salon dergisi" şeklini almıştır. Bu dönemde zaman zaman Fehmi Ethem Karatay, Nurettin Oryan, Muin Tayanç ve İbrahim Erseyrek'in İstanbul'un bir kısım eski eserleriyle Türk taş işçiliği konusundaki yazılarına yer verilmiştir.

Temmuz 1966'dan itibaren Mehmet Kaplan ve Faruk Kadri Timurtaş ile Kerim Esmer, Ertan Ünal, Orhan Çinili, Tahir Karauğuz, Orhan Erdenen, Asım Sönmez, Yavuz Senemoğlu ile Baki Kesler'in araştırma ve incelemeleriyle dergi yine eski hüviyetine kavuşmuş, ancak 100. sayısından itibaren tamamen belediyeye ait faaliyetlerin tanıtıldığı bir yayın organı hâline gelmiş, 162-163. sayısından sonra da (Mayıs-Haziran 1978) kapanmıştır.

BOĞAZİÇİ

(İlkteşrin 1936-Mart 1938 arasında 18 sayı)

Şirket-i Hayriye tarafından, doğrudan doğruya Boğaziçi'ni tanıtıp sevdirmek, reklamını yapmak, biraz da Boğaziçi'nde çalışan vapurlardaki yolcu sayısını artırmak

amacıyla şirketin yönetim kurulu başkanı Necmettin Molla'nın (Kocataş) önayak olmasıyla çıkarılmıştır. Başında Necmettin Kocataş'ın torunu Yusuf Mardin'in bulunduğu dergide yayın hayatı boyunca yayımlanan yazı ve şiirlerde sürekli olarak Boğaziçi'nin tarihi, çeşitli semtleri, tabii güzellikleri, Boğaziçi'ndeki belli başlı mimari eserler, daha önceleri yapılan mehtap âlemleri, iskeleler, mesire mahalleri, şehrin kaynak suları ve başlıca lokantaları ele alınmış, zaman zaman konuyla ilgili başka yayın organlarında yer alan yazılar da iktibas edilmiştir. Dergide ayrıca Boğaziçi ile ilgili bazı fotoğraf, tablo ve karikatürlere de yer verilmiştir. Edebiyat ve kültür ağırlıklı derginin gerek yazar kadrosu, gerekse yayımlanan makale, şiir, fotoğraf ve karikatürlerle Boğaziçi çevresinde entelektüel bir birikimin bir araya getirildiği görülür. Dergide yayımlanan fotoğrafların yanı sıra devrin tanınmış karikatüristi Cemal Nadir'in, büyük bir kısmı Boğaziçi'ni konu alan karikatürleri de dikkati çekmektedir.

Başlangıcından itibaren dergide şiir, makale ve hatıra tarzındaki yazılarıyla şu isimler yer almaktadır: Selahattin Güngör, Mehmet İzzet, Faruk Nafiz Çamlıbel, Yahya Kemal, Yusuf Mardin, Hüseyin Cahit Yalçın, Mithat Cemal (Kuntay), Robert Walsh, Metin Nigâr, Peyami Safa, Sait Kaptan, Osman Şerafettin, Macit Gören, Mithat Bahari, Raşit Vecihi Sezen, Asaf Akant, Abidin Daver, M. Turhan Tan, Burhan Cahit Morkaya, Galip Ataç, İhsan Arif, Abidin M. Kısakürek, Nezihe Muhittin, Fikret Akdora.

FÂTİH VE İSTANBUL

(29 Mayıs 1953-29 Mayıs 1954 tarihleri arasında 12 sayı)

İstanbul Fethi Derneği tarafından iki ayda bir yayımlanan dergide, doğrudan doğruya Fatih Sultan Mehmed, Fatih dönemi ve İstanbul'un tarihi, sanat tarihi, folklor ve edebiyatıyla ilgili akademik mahiyette yazılara yer verilmiştir. Derginin 3-6. sayıları ile 7-12. sayıları tek cilt hâlinde yayımlanmıştır.

Her sayısı oldukça hacimli olarak yayımlanan dergide yer alan yazılar esas itibarıyla Fatih Sultan Mehmed'in gerçekleştirdiği bir kısım icraat, Fatih devrine ait çeşitli meseleler merkezde olmak üzere zaman zaman devrin edebiyatıyla ilgili araştırma ve incelemeler dikkati çekmektedir. Akademik düzeyde bir yayın organı olan *Fâtih ve İstanbul*'un hitap ettiği okuyucu kesimi de daha ziyade üniversite çevresinden meydana gelmiştir.

Dergide yayımlanan dikkate değer yazılardan birkaçı şu başlıkları taşımaktadır: "Rumeli Hisarı ve İstanbul'da İlk Osmanlı Kitâbesi" (Ekrem Hakkı Ayverdi); "Arnavutluk'ta Osmanlı Hâkimiyetinin Yerleşmesi ve İskender Bey İsyanının Menşei" (Halil İnalcık); "Fâtih Zamanında Tedrîs Beratları" (A. Süheyl Ünver); "Fâtih Sultan Mehmed ve Onu Müteâkib Bâyezid ve Cem Adlarına Kesilen Sikkeler" (İbrahim Artuk); "Sekbanbaşı İbrahim Ağa Mescidi ve İstanbul'un Tarihî Topoğrafyası Hakkında Bir Not" (Semavi Eyice).



2- *Fatih ve İstanbul* dergisi

İSTANBUL ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

(1955-1959 yılları arasında 5 sayı)

Başlangıçta İstanbul Fethi Derneği, daha sonra İstanbul Enstitüsü tarafından yılda bir defa yayımlanan derginin müdürlüğünü 1-3. sayılarında Ahmet Ateş, 4-5. sayılarında ise Nihad Sami Banarlı yapmıştır. Derginin 4. ve 5. sayıları *İstanbul Enstitüsü Mecmuası* adıyla yayımlanmıştır.

Her sayısı ilmî bir hüviyette yayımlanan dergide yer alan yazıların tamamı doğrudan doğruya İstanbul'un tarihi, sanat tarihi, folklor ve edebiyatıyla ilgili dikkate değer inceleme ve araştırmalarla İstanbul'la ilgili yerli ve yabancı yazarlara ait bazı kitapların tanıtılmasından meydana gelmektedir. Dergide yer alan yazıların hemen hemen tamamı doğrudan doğruya İstanbul, Fatih Sultan



3- *İstanbul Enstitüsü Dergisi*



4- *Tarihî İstanbul*

Mehmed ve İstanbul'un fethiyle ilgilidir. Bazı sayılarında İstanbul'la ilgili araştırma ve incelemeleriyle tanınan Bernard Lewis, Paul Wittek, Marius Canard ve Albert Gabriel gibi Batılı araştırmacıların yazılarına da yer verilen dergide tarihî mahiyette ve akademik düzeyde yazılar yanında edebî konularla ilgili yazılar da dikkati çekmektedir. Bazı önemli yazılar şu adları taşımaktadır: "İbn Kemal'e Göre Fâtih'in İstanbul'u Muhasara ve Zaptı" (Şehabettin Tekindağ); "Fetih'ten Sonra İstanbul'da İlk Halvetî Şeyhleri: Çelebi Muhammed Cemalettin, Sünbül Sinan ve Merkez Efendi" (Tahsin Yazıcı); "İstanbul ve Bilâd-ı Selâse Denilen Eyüp, Galata ve Üsküdar Kadılıkları" (İ. Hakkı Uzunçarşılı); "Boğaziçi Yalılarına Dair" (A. Şinasi Hisar); "İstanbul'da XVIII. ve XIX. Asırlarda Sultanların Doğumlarında Yapılan Törenler ve Şenliklere Dair" (Çağatay Uluçay); "İstanbul Mîmârisinde Kuş Evleri" (Malik Aksel); "Rumeli Hisarı" (A. Gabriel; çev. Fehmi Karatay).

TARİHÎ İSTANBUL

(1968, 12 sayı)

Yeni İstanbul gazetesinin ilavesi olarak fasiküller hâlinde yayımlanmış, esas itibarıyla İstanbul'da bulunun tarihî yapılarla şehrin uzun geçmişi boyunca burada yaşanan sosyal, siyasal ve tabii mahiyetteki olaylara yer verilmiştir. Şehrin değişik yerlerindeki cami, medrese, tekke, saray, sahilsaray, çeşme, köprü, kale ve türbe gibi tarihî eserlere ait fotoğraf ve çizimlerle çeşitli isyan, ihtilal, zelzele ve yangın gibi tabii afetler de müstakil başlıklar altında ele alınmıştır. Popüler mahiyette bir yayın olan *Tarihî İstanbul*'da diğer konular da sırayla şu ana başlıklar altında yer almıştır: dikili taşlar, kuleler, kütüphaneler, Osmanlı padişahları, kasırlar ve surlar.

İSTANBUL

(Mart 1992-Temmuz 2008 tarihleri arasında 64 sayı)

Tarih Vakfı'nın projelerinden biri olarak yayımlanan dergide İstanbul'un tarihi, coğrafyası, sanat tarihi, edebiyatı, folkloru, ekonomik, kültürel, sosyolojik ve demografik yapısı ile güvenlik, yaşama, göç, turizm, eğlence, yeme-içme, hayat tarzı, trafik problemi gibi güncel bazı meseleleri üzerine kaleme alınmış yazılarla çeşitli röportajlara ve açık oturumlara yer verilmiştir. Üç aylık periyotlarla ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin kısmi desteğiyle çıkarılan derginin her sayısında İstanbul'un çeşitli meseleleriyle ilgili özel bir dosya



5- *İstanbul* dergisi

hazırlanmakta olup yazılarda ele alınan konularla ilgili eski-yeni çeşitli fotoğraf, resim, gravür, karikatür ve kartpostallarla da zenginleştirilmiştir. Bu tür dergilerin çoğunda olduğu gibi şehrin geçmişine ait inceleme ve araştırmalar burada da yoğun olmakla beraber, derginin "Gündem" başlıklı bölümlerinde ise daha çok İstanbul'un güncel problemleri ele alınmış ve bu çerçevede gerçekleştirilen mini oturumlarla söz konusu problemler tartışılmış ve bazı çözüm yolları teklif edilmiştir. Çeşitli sayılarda ayrıca İstanbul'la ilgili yeni yayımlanan kitaplar tanıtılmış, sergi ve konser haberlerine yer verilmiş, bazı semtlerin yerli halkından tanınmış kişilerle röportajlar yapılmış, şehrin tarihî özellikteki bazı semtlerine gerçekleştirilen gezilere ait izlenimlerle şehirle özdeşleşmiş bazı yapılar da tanıtılmıştır. Daha ziyade entelektüel çevrelerde şehir ve şehirli bilincinin uyanmasında katkısı gözlenen *İstanbul* dergisi, öteden beri İstanbul'la ilgili olarak yayımlanan en uzun ömürlü yayın organlarından biri olma özelliğine de sahiptir.

Derginin değişik sayılarında Semavi Eyice, Doğan Kuban, Afife Batur, Mübeccel Kıray, Turgut Cansever, Çelik Gülersoy, Mete Tapan, Murat Belge, İlber Ortaylı, Mete Tunçay, Cahit Kayra, Edhem Eldem, İlhan Tekeli, Eser Tutel, Zeynep Ahunbay, Gökhan Akçura, Necdet Sakaoğlu, Hasan Kuruyazıcı, Stefanos Yerasimos, Baha Tanman, Ekrem Işın, Zafer Toprak, Ünsal Oskay gibi sahalarında isim yapmış İstanbul uzmanı yazarların araştırma ve incelemeleri yer almıştır.

On altı yıl gibi uzunca sayılabilecek bir süre kesintisiz şekilde herhangi bir aksamaya uğramadan yayımlanan *İstanbul* dergisinde başından itibaren doğrudan doğruya İstanbul'la ilgili olarak dikkati çekici mahiyette şu dosyalar hazırlanmıştır:

1. sayı: "İstanbullu Kim?"; 3. sayı: "İstanbul'u Nasıl Hazırlamalı? İstanbul'u Nasıl Satmalı?"; 4. sayı: "İstanbul'un Planlanması"; 5. sayı: "İstanbul Ütopyalar"; 7. sayı: "Küreselleşme ve İstanbul"; 8. sayı: "İstanbul Nasıl Yönetilmeli?"; 9. sayı: "İstanbul'un Yeşili, Mavisi"; 10. sayı: "İstanbul'un Popüler Kültürü"; 11. sayı: "Yasadışı İstanbul"; 12. sayı: "Bir Başka İstanbul"; 13 sayı: "Tarihsel Kimliğe Saygı"; 16. sayı: "Karda Kışta İstanbul"; 17. sayı: "İstanbul ve Habitat II"; 18. sayı: "İstanbul ve Sinema"; 19. sayı: "Vapurlar"; 20. sayı: "Kozmopolit"; 21. sayı: "Sahte İstanbul"; 22. sayı: "Çarşı-Pazar"; 23. sayı: "Öteki İstanbul"; 24. sayı: "Edebiyatta İstanbul"; 25. sayı: "İstanbul'da Ahşap"; 26. sayı: "Müze-Kent İstanbul"; 28. sayı: "İstanbul'un Sokakları"; 30. sayı: İstanbul'un Kokusu, Tadı"; 31. sayı: İstanbul ve Deprem"; 33. sayı: "Kent-Üniversite"; 37. sayı: "İstanbul'un Kapıları"; 39. sayı: "Boğaziçi"; 40. sayı: "Mahalle"; 42. sayı: "İstanbul'a Sivil Sahip Çıkış"; 43. sayı: "Eğlence Kültürü"; 45. sayı: "İstanbul ve Müzik"; 47. sayı: "Tadıyla Tuzuyla İstanbul"; 48. sayı: "İstanbul'un Sağlığı"; 49. sayı: "İstanbul İçin Turizm"; 50. sayı: "İstanbul Sanat"; 51. sayı: "Zaman İçinde İstanbul"; 54. sayı: "İstanbul'da Açık Hava Reklamcılığı"; 56. sayı: "İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti"; 57. sayı: "Oteller"; 60. sayı: "Kentsel Taarruz"; 61. sayı: "Şiddet, Açlık, Yoksunluk, Sürgün"; 62. sayı: "Kenti Eğlendirenlere Çapraz Bakış"; 63. sayı: "Kent Yoksulları, Barınma Hakkı ve Muhalefet"; 64. sayı: "*İstanbul*'a Veda".

İSTANBUL ARMAĞANI

(1995-2000 yılları arasında 4 sayı)

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı tarafından yayımlanan bu çalışma her ne kadar bir kitap şeklinde takdim edilmekle beraber, doğrudan doğruya İstanbul'un tarihi, sanatı, dili, edebiyatı, dinî ve sosyal hayatı ve zaman içinde şehirde oluşan kültür üzerine her biri akademik mahiyette müstakil inceleme ve araştırmalardan meydana gelmektedir.

İstanbul Armağanı'nın 1. cildi "Fetih ve Fatih", 2. cildi "Boğaziçi Medeniyeti", 3. cildi "Gündelik Hayatın



6- *İstanbul Armağanı*



7- *İstanbul Araştırmaları*

Renkleri", 4. cildi de "Lale Devri" ile ilgili olarak kaleme alınmış makalelerden oluşmaktadır.

Editörlüğünü Mustafa Armağan'ın yaptığı *İstanbul Armağanı* Halil İnalcık, Semavi Eyice, Oktay Aslanapa, Turgut Cansever, Orhan Erdenen, Doğan Kuban, Metin And, Özdemir Nutku, Edhem Eldem, Ekmelettin İhsanoğlu, Nevra Necipoğlu, Ekrem Işın, İlber Ortaylı, Selçuk Mülayim, Halûk Dursun, Beşir Ayvazoğlu, E. Nedret İşli, Necdet İşli, İskender Pala ve Necdet Sakaoğlu gibi İstanbul'un tarihi, güzel sanatları, semtleri, mimari eserleri, edebiyatı üzerine araştırmalarıyla tanınmış çeşitli yazarların makaleleriyle yayımlanmıştır.

İSTANBUL ARAŞTIRMALARI

(Bahar 1997-Yaz 1998 tarihleri arasında 7 sayı)

İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı İstanbul Araştırmaları Merkezi tarafından çıkarılan dergi, doğrudan doğruya İstanbul'un tarihi, sanatı, kültürü, sosyal hayatı, mimari eserleri, edebiyatı ile ilgili araştırma, inceleme ve denemelere yer veren tamamen ilmî mahiyette bir yayın organı hüviyetindedir. Dergide yer alan yazılar "Araştırmalar-Denemeler", "İstanbul'dan Simalar", "Pâyitaht'tan-Doğu'dan-Batı'dan", "İstanbul Kitaplığı ve Zeyl" ana başlıkları altında yer almıştır. Dergide yayımlanan araştırma ve incelemelerin büyük bir kısmı asırlar içinde şehirde oluşan ve şehrin kültür hayatını teşkil eden edebiyat, sanat, musiki, mahalle hayatı ve insani ilişkileri ortaya koyan yazılardan meydana geldiği anlaşılmaktadır. Dergi muhtevası itibarıyla daha ziyade akademik çevrelere hitap etmektedir.

Dönemin genç nesil araştırmacılarının makalelerinin de yer aldığı dergide yayımlanan ve dikkati çeken önemli yazılardan bazıları şunlardır: "İstanbul'un Tahribi ve Çöküşü İçinde Eyüp Sultan ve Geleceği" (Turgut Cansever); "İstanbul'da Kuşçuluk" (Selim Somçağ); "İstanbul Muharriri Balıkhâne Nâzırı Ali Rıza Bey" (Ali Birinci); "Bazı İslâm Yazarlarına Göre Fetih'ten Önce İstanbul" (Semavi Eyice); "Yenikapı Mevlevîhânesi'nin İki Vakfiyesi" (Ekrem Işın); "Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi, Musikişinas Abdülbâki Nâsır Dede" (F. Adile Başer); "İstanbul *Nâzım Plan Raporu* Hakkında Notlar" (Henri Prost); "Kasap İlyas Mahallesi: İstanbul'un Bir Mahallesinin Sosyal ve Demografik Portresi: 1546-1885" (Cem Behar); "Bezmiâlem Vâlide Sultan'ın Hayatı ve Hayır Eserleri" (M. Hüdayi Şentürk); "İstanbul Kadılığı Tarihçesi ve İstanbul Kadı Sicillerine Dair Tetkikler" (Bilgin Aydın).

İSTANBULLU

(Ekim 1998-Mart 1999 arasında 6 sayı)

İGDAŞ tarafından aylık olarak çıkartılan dergide "Düşünce", "Şehir", "Söyleşi", "Miras", "Kültür", "Sanat, "Anı", Portre", "Tahlil" ve "Kitap" gibi bölümlerde doğrudan doğruya İstanbul'un tarih, kültür, edebiyat, sanat tarihi ve gündelik meseleleriyle ilgili yazılarla röportaj, kitap tanıtımı ve fotoğraflara yer verilmiştir. Semavi Eyice, Mehmet Genç ve Hüsrev Hatemi gibi isimler dışında genellikle genç araştırmacıların yazılarıyla yayımlanan *İstanbullu* dergisinde doğrudan doğruya İstanbul'un gündelik hayatı, şehri şehir yapan kültürel unsurlar, örf, âdet ve geleneklerle ilgili olarak şu yazılar dikkati çekmektedir:

"İki İmparatorluğun Başkenti" (Mehmet Genç); "İstanbul Çeşmeleri" (Gül Batuş); "İstanbul'a Has Müzik: Türk Musikisi" (Eylem Gülbal); "Boğaziçi Ressamları" (Ö. Faruk Şerifoğlu); "Su Tiryakileri" (Gérard de Nerval); "İstanbul'da Kahve İçme Âdâbı" (Mir Mahmut Rıza); "Dört Asırlık Bir Gelenek: Mahyacılık" (Sami Soykan); "İstanbul Mevlevîhâneleri" (Eylem Gülbal); "Eski İstanbul Ramazanları" (Necdet Sakaoğlu); "Sahaflık ve Sahaflar" (Hidayet Nuhoğlu); "Eski İstanbul Şarkıları" (Bülent Çetinor); "Boğaziçi'nde Edebiyat Edebiyatta Boğaziçi" (Mustafa Armağan); "İstanbul Aksesuarları: Terlik, Mendil, Gülâbdan" (Edibe Sözen); "Semtlere İsmini Veren İstanbul Camileri" (Fikret Özturna); "Dünden Bugüne İstanbul'da Düğün Âdetleri" (Ali Kürek).

BEYOĞLU

(Ocak 2006-)

İstanbul Beyoğlu Belediyesi tarafından yayımlanmakta olan *Beyoğlu* dergisi, başta Beyoğlu, Galata, Tophane, Cihangir, Tarlabaşı, Tepebaşı ve Kasımpaşa dâhil olmak üzere, bölgenin belli başlı tarihî binalarıyla, müze, kütüphane, okul, sefarethâne, lokanta, pastane ve eğlence yerleriyle otellerinin de tanıtıldığı, semtlerin yerlisi tanınmış şahsiyetleriyle, bir kısım esnafıyla röportajların da yer aldığı görsel ağırlıklı, renkli ve resimli bir yayın organı olarak yayımına devam etmektedir. Söz konusu tanıtıcı röportaj-yazılar arasında Galatasaray Lisesi, İnci Pastanesi, Çukurcuma, Hacı Abdullah Lokantası, Galata Mevlevihanesi, Balık Pazarı, Tophane Çeşmesi, Galata Kulesi, Pera Palas, Asmalımescit, Yeşilçam Sokağı, Tramvay İdaresi, Yeraltı Camii, Arap Camii, Markiz Pastanesi, Doğançay Müzesi, Saint Benoit Lisesi, Cihangir Camii, Pera Müzesi, Tophane-i Âmire,



8- *1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi*

İngiliz Elçilik Binası, Avusturya Lisesi ile Ara Güler, Selim İleri ve Nezih Uzel ile yapılan konuşmalar dikkati çekmektedir.

1453 İSTANBUL KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ

(Mayıs 2007-)

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. tarafından üç ayda bir resimli ve renkli olarak yayımlanan dergi doğrudan doğruya İstanbul'la ilgili tarih, sanat tarihi, folklor, edebiyat alanlarında yapılan araştırmalarla zengin bir muhteva ile çıkmaktadır. 12. sayıya kadar Türkçe ve İngilizce olmak üzere iki dilde yayımlanan dergi, her sayısında bir dosya konusuna yer vermiştir. Her sayıda sanat ve iş dünyasından birer isimle ve İstanbul'un kardeş şehirlerden birinin belediye başkanı ile yapılan röportajlar derginin muhtevasını zenginleştirmiştir. Başlangıçta yine hemen her sayıda İstanbul'la ilgili olarak düzenlenen çeşitli toplantılarla güncel olaylara ve yeni yayınların tanıtımına yer verilmiş, ayrıca şehrin belli başlı otel, sanat galerisi, kütüphane, tiyatro, sinema, lokanta, hastane ve alışveriş merkezlerini tanıtan "İstanbul Şehir Rehberi" adıyla bir ek çıkarılmıştır.

Derginin 8. sayısında "İstanbul'un Fethi", 9.

sayısında "Osmanlı'da Deniz ve Denizcilik", 11. sayısında "Mimar Sinan ve Süleymaniye", 12. sayısında "Evliya Çelebi", 13. sayısında "Haritalarda İstanbul'u Keşfetmek", 14. sayısında "Dinî ve Klasik Türk Musikisi", 15. sayısında da "Balkan Savaşı'nın 100. Yıldönümü" özel bölümleri ve adı geçen konular etrafında araştırma ve incelemelere yer verilmiştir.

Dergi, çeşitli sayılarında Halil İnalcık, Oktay Aslanapa (ö. Nisan 2013), Semavi Eyice, İlber Ortaylı, Sadettin Ökten, İskender Pala, Halûk Dursun, E. Nedret İşli, Uğur Aktaş, Ömer Faruk Şerifoğlu, Etem Ruhi Üngör gibi sahalarında tanınmış isimleri bir araya getirmiştir.

Eski ve yeni nesilden birçok araştırmacının yazılarının yer aldığı dergide yayımlanan dikkate değer araştırma ve incelemelerden bazıları şunlardır:

"Fâtih'in İtalya Politikasının Değerlendirilmesi: Türk Tarihçiliğinde Otranto" (İlber Ortaylı); "Kadınlar Akademisi: Harem" (Nurten Ertul); "İstanbul'a Vurulan Dinî Mühürler: Câmiler" (Gönül Cantay); "Eski İstanbul'da Külliye ve Dergâh" (Sadettin Ökten); "Dolmabahçe'de Zaman" (Şule Gürbüz); "İstanbul Bedestanı ve Kapalıçarşısı" (Halil İnalcık); "Saraylarda Ehl-i Hıref'ten Sanâyie" (Önder Küçükerman); "Ayasofya Padişah Türbeleri: Sultan II. Selim'in Türbesi" (Mustafa Akkaya-Z. Azize Su); "İstanbul'da Şair Mezarları" (Necdet İşli-Nedret İşli); "Münif Paşa'nın İstanbul'da Minyatür Bir Devlet Parkı Projesi" (Ali Budak); "İstanbul Kuşatmasında Donanmanın Rolü ve Gemilerin Karadan Yürütülmesi" (İdris Bostan); "Fâtih ve Türk Kültürü-Medeniyet Tarihinde Fâtih Külliyesi" (Fevzi Günüç); "Minyatür ve Gravürlerde Haliç Tersanesi" (Burcu A. Uludaş); "II. Abdülhamid ve Haliç'teki Zırhlı Gemiler" (Şakir Batmaz); "İstanbul ve Balıkçılık" (Bayram Öztürk); "Cebelitarık'tan İstanbul Boğazı'na Akdeniz'de Egemenlik Mücadelesi" (Özlem Kumrular); "Süleymaniye'nin Şahsında Bir Medeniyet İnşası" (Hilmi Şenalp); "Hasan Rıza'dan Zonaro'ya Fetih Tasvirleri" (Ö. Faruk Şerifoğlu); "Son Saray Sanatçısı: Sevan Bıçakçı" (Hüseyin Sorgun); "Saltanatlı Tekbîr'den Sehl-i Mümtenî Salât-ı Ümmiyye'ye Buhûrîzâde Mustafa Itrî Efendi" (Mustafa Uzun); "İstanbul Kültüründe Balkan Yemekleri" (Sennur Sezer).

***

Bunların dışında, İstanbul'la doğrudan doğruya ilgili olmayan, çeşitli siyasi, edebî ve fennî yazıların yayımlandığı *Haftalık Resimli İstanbul* (8 Haziran 1325-23 Teşrinisani 1325); İstanbul'la ilgili çeşitli yazı, haber, fotoğraf ve karikatürlerin de yer aldığı fikrî ve edebî muhtevalı günlük *Dersaadet* (8 Temmuz 1920-24 Teşrinisani 1920 arasında 127 sayı) gazetesi ile devrin siyasi olaylarıyla birlikte edebî ve kültürel faaliyetlerini yansıtan günlük *Pâyitaht* (26 Ocak 1921-4 Nisan 1921 arasında 63 sayı) gazetesi; doğrudan doğruya İstanbul'daki müze, konser, sergi, balo, çay partisi ve tiyatrolarla yeni yayımlanan bazı kitapların tanıtıldığı *İstanbul'da 15 Gün* (1-15 Şubat 1932 tarihleri arasında 2 sayı); İstanbul'un fethinin 500. yıldönümü münasebetiyle *Cumhuriyet* gazetesi tarafından yayımlanan *Türk İstanbul* (haz. Reşat Ekrem Koçu, Mayıs 1953, 52 sayı, 40 yazı); tamamı resimli bir magazin gazetesi olan *Holivut İstanbul Magazin* (15 Mart 1936-15 Nisan 1937 tarihleri arasında 43 sayı); doğrudan doğruya İstanbul'daki sinema, tiyatro, sergi, opera-bale, konser, resital, gezi ve festival programlarıyla kitap ilanı ve çeşitli söyleşilerin yer aldığı bir tür rehber mahiyetindeki *İstanbul Kültür ve Sanat Haritası* (Mart 1994-Mayıs 1995 arasında 5 sayı); İstanbul'la ilgili tamamen renkli, resimli bir magazin dergisi olan *İstanbul Life* (Haziran 1996-Eylül 1996 arasında 4 sayı) ile doğrudan doğruya İstanbul'la ilgili yazıların yer aldığı *İstanbul Dosyası* (Temmuz 1998, 1 sayı) da bu listeye ilave edilebilir.

KAYNAKLAR

Çınar, Ergun, *İstanbul'un 100 Süreli Yayını*, İstanbul 2010.

Eyice, Semavi, "İstanbul Şehremâneti Mecmuası", *DİA,* XXIII, 307-308.

İmamoğlu, Abdullah Taha, "İstanbul'un İlk Şehircilik Dergisi: *İstanbul Şehremâneti Mecmuası* ve Fihristi", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 2010, c. 8, sy. 16, s. 631-672.

İstanbul, "İstanbul Enstitüsü Dergisi", *DBİst.A*, IV, 221-222.

İşli, E. Nedret, "İlk Osmanlı Anonim Şirketi: Şirket-i Hayriye ve İlginç Neşriyatı", *Arkitekt*, 1994, sy. 411, s. 58-63.

Koraltürk, Murat, "Bir Boğaziçili: *Boğaziçi* Mecmuası", *İstanbul*, 2001, sy. 39, s. 88-91.

Öztürk, Selahattin, "İstanbul İçin Yayımlanan Süreli Yayınlar Bibliyografyası", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 2010, c. 8, sy. 16, s. 563-589.

Tekeli, İlhan, "İstanbul Dergisi 10 Yılda Ansiklopedik Bir Birikim Sağladı", *İstanbul*, 2002, sy. 41, s. 43-45.

Toprak, Zafer, "Şehremaneti Mecmuası", *DBİst.A*, VII, 149.

İSTANBUL'UN ANSİKLOPEDİLERİ

Ü. SERDAR SERDAROĞLU*- KADİR YILDIRIM**

Ansiklopediler daha çok kapsadığı konu, çağın gereksinimleri, belli okuyucu kitlesine yönelik olma, belli bir alanı irdeleyici olma veya modern zamanların en önemli kaygısı olan ekonomik, yani talep edilebilir olma özellikleri bakımından *genel konulu ansiklopediler* ve *özel konulu ansiklopediler* olarak ayrılmaktadır. Bu manada bakıldığında bir şehir ile ilgili yapılan ansiklopedi çalışması özel konulu ansiklopedi türünün bir örneği olarak kabul edilmektedir. Şehir ansiklopedileri, konu edindikleri şehrin içinde barındırdığı tarihî, siyasi, kültürel ve coğrafi özellikler üzerinde duran bir çalışma olarak tarif edilebilir. Şehir ansiklopedilerinin tanımı veya hangi tür ansiklopedi örneği olduğu gibi bilgilerin yanında, bilinmesi gereken diğer önemli bir konu da bir şehir ansiklopedisi örneğinin çok sık rastlanan bir durum olmadığı gerçeğidir.

Nitekim Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı tarafından hazırlanan *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*'nin birinci cildinin giriş bölümünde; "Kent tarihlerinin, monografilerinin, turistik kent rehberlerinin yaygınlığına karşın, kent ansiklopedisi alışılmış bir kavram, sık rastlanan bir ürün değildir."[1] denilerek bu duruma işaret edilmiştir. İşte tam da bu noktada, bu saptamanın 1993 tarihinde yayımlanan bir yazı içerisinde olduğunu hatırlatmak ve durumun yavaş yavaş değişmeye başladığından bahsetmekte fayda vardır. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*'nin ilk cildinin yayımlandığı yıllarda[2] 1944'te Reşat Ekrem Koçu tarafından yayınlanmaya başlanan *İstanbul Ansiklopedisi* dışında, bildiğimiz kadarıyla, Londra kenti için hazırlanmış tek ciltlik *An Encyclopedia of London* örneği bulunmakta idi.[3] Bu eser Londra şehrinin tarihî, kültürel ögeleri, yerleşim birimleri ve Londra'da yaşayan insanların toplumsal özellikleri hakkında alfabetik maddeler hâlinde hazırlanmış bir şehir ansiklopedisi örneğidir. Aradan geçen süre zarfında basılan ansiklopedi örneklerinin arttığını söyleyebiliriz.

Bu örneklerden iki tanesi Chicago ve New York şehirleri hakkında yapılmış olan ansiklopedi çalışmalarıdır. New York ile ilgili hazırlanan ansiklopedi, 1995 yılında Yale Üniversitesi ve New York Tarih Cemiyeti'nin ortak çalışmasıyla *The Encyclopedia of New York City* ismi ile yayımlandı. Diğer çalışma olan *The Encyclopedia of Chicago* ise 2004 yılında Newberry Kütüphanesi ve Chicago Tarih Cemiyeti'nin ortak girişimi ile basılmıştır. Bahsi geçen bu ansiklopedi örneklerinin genel olarak şehirlerin birer turistik bilgi kaynağı olarak kurgulandıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Buna rağmen artan bu şehir ansiklopedisi çalışmalarının literatüre katkısı ve şehir tarihçiliğinin bir boyutu olması anlamındaki önemi de gözden kaçırılmamalıdır.

Bu gelişmenin hâlâ kısıtlı olduğu göz önünde bulundurulursa Reşat Ekrem Koçu'nun erken bir dönem olarak nitelendirebileceğimiz; 1944 yılında yayınlamaya başladığı *İstanbul Ansiklopedisi,* ilk şehir ansiklopedisi örneği olma yönünden İstanbul'a önemli bir konum kazandırmıştır. İstanbul şehrinin; farklı medeniyetlere ev sahipliği yapması ve Roma-Bizans-Osmanlı gibi tarihe damga vurmuş imparatorlukların başkentliğini üstlenmiş olmasından ötürü hakkında ansiklopediler hazırlanmasını teşvik etmiştir bile denilebilir. İşte bu yazıda bir şehir olarak İstanbul'un bizatihi kendi barındırdığı özelliklerinden dolayı kaynaklık ettiği ve 1944 yılından başlayarak en son 2010 yılına kadar yayınlanan 5 ayrı ansiklopedi çalışmasının içeriği, özelliği ve hazırlanış süreçlerine dair bilgi verilmeye çalışılmıştır.

İstanbul Ansiklopedisi (İstanbul'un Alfabetik Kütüğü)

Tarihçi yazar **Reşat Ekrem Koçu** (ö. 1975) tarafından 1940'lı yıllarda çalışmalarına başlanan, ilk olarak 1944 yılında yayınlanan ve **"G"** harfine kadar **11 cilt** olarak basılan *İstanbul Ansiklopedisi* şehir ansiklopedilerinin ilk

* İstanbul Üniversitesi

** İstanbul Üniversitesi

1 *DBİst.A*, I, IX.

2 Çalışmanın ilk cildinin 1993'te yayımlanması eserin mahiyetinin 2000 yıl öncesinden 1990'lı yıllara kadar olan bir zaman dilimi içinde oluşması sonucunu doğurmuştur.

3 *DBİst.A*, I, VII. Bu ansiklopedi ilk olarak 1983 yılında yayınlanmıştır. Daha sonra gözden geçirilmiş şekilde üç ayrı baskısı yapılmıştır.

önemli kaynağı olarak gösterilebilir. Reşat Ekrem Koçu, Türklerin İstanbul'u fethinden sonraki 500 yıllık bir zaman kesitini kapsayan ve İstanbul'un çeşitli özelliklerini konu edinen bir eser tasarlamıştı. Reşat Ekrem Koçu'nun Türk diline hâkim, üslup sahibi bir edip olduğunu ve en önemlisi de hocası Ahmet Refik Altınay'dan "tarihi sevdiren adam" mirasını devralan, hâlâ da sevdirmeye devam eden bir öğretmen ve akademisyen olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz.

İstanbul Ansiklopedisi içerisinde bulunan maddelerin hangilerinin Reşat Ekrem Koçu tarafından kaleme alındığı eser incelendiğinde anlaşılabilmektedir. Ansiklopedi içerisinde İstanbul'da yaşamış sıradan kişiler ile ilgili kısa bilgi içeren veya İstanbul'un herhangi bir sokağının tasvirinden oluşan ne kadar madde var ise, bu maddelerin altında Reşat Ekrem Koçu imzası vardır. Ansiklopedide yer alan sokaklar, çeşmeler, hamamlar, camiler ve diğer yapılarla ilgili maddelerin çoğu Reşat Ekrem Koçu'nun bizzat kendi gezi notları ışığında hazırlanmıştır. Bu maddeler, "Abdullahağa Çeşmesi" maddesinde çeşme için "1944'te susuzdu." denmesi gibi ayrıntılar da içerir. Bu yer isimleri veya yapıların dışında *İstanbul Ansiklopedisi*'nde, "Abdi Çelebi (Berber)" maddesinde olduğu gibi, âdeta bir hikâye kahramanı gibi tasvir edilen ve İstanbul için ayrıntı olarak kabul edilebilecek şahıslara rastlamak mümkündür. Bu maddelerin insanı gülümseten, meraklandıran, rahatça ve sıkılmadan okunan bir ansiklopedi ortaya çıkardığı söylenebilir. *İstanbul Ansiklopedisi*'nin en önemli özelliği bu dil farkı sayesinde oluşan ilgi uyandırıcılığıdır. Bu özelliğin en belirgin sebebi de Reşat Ekrem Koçu'nun tarihi sevdirirken insan hayatının ayrıntılarını resmetmesi, İstanbul'u ve sakinlerini sevmesi ve insansız bir tarih yazımının aksine *insan*ı öncelemesidir.

Ansiklopedinin 173 fasikülü içerisinde yer alan maddelerin tümü içerisinde, Koçu dışındaki yazarlarca yazılmış madde sayısının oransal değeri %15'tir. Başka bir deyişle yaklaşık olarak 20.000 maddenin bulunduğu ansiklopedide 2.000-2.500 kadar madde, Reşat Ekrem dışındaki yazarlarca hazırlanmıştır. Bibliyografyaları verilen maddelerin Koçu tarafından yazıldığını kabul edersek ansiklopedinin neredeyse %85'ini Reşat Ekrem Koçu'nun hazırladığı iddia edilebilir. Ancak, sonunda bir isim veya kaynakça bulunmayan maddelere Reşat Ekrem Koçu'nun ne gibi bir katkıda bulunduğunun tespit edilemediğini belirtelim.

İstanbul Ansiklopedisi uzun ve (şimdilik) yarım kalan bir basım hikâyesine sahiptir. Reşat Ekrem Koçu, 1940 yılında İstanbul'un bir dökümünü meydana getirmeye karar verdiğinde, herhâlde işin bu kadar uzun süreceğini ve meşakkatli olacağını tahmin etmiş olmalıdır. Yeryüzünde hiçbir şehre nasip olmamış bir eser ve İstanbul'un "kütüğü" olma iddiası ile *İstanbul Ansiklopedisi*, ilk olarak 1944 yılının Kasım ayında yayımlandı. Reşat Ekrem Koçu eserin amacını; "her şeyden evvel, bu büyük beldenin üzerindeki Türk damgasına vurgu yapan" cümlesi ile dile getirmektedir. *İstanbul Ansiklopedisi*, her fasikülünde belirtildiği üzere maddi sıkıntılar ile boğuşmakta idi. Ansiklopedi ilk defa 1951 yılında bahsi geçen maddi sebeplerden ötürü, 4. cildin ortalarında "Bahadır Sokağı" maddesinde yarım kalmak zorunda kaldı. Reşat Ekrem Koçu, gerekli parasal desteği 1958 yılında sağlayabildiği için ansiklopedinin yayımlanmasına ancak bu tarihte tekrar başlanabildi. Nihayet Koçu, büyük bir özveri ve kişisel çaba ile iki kez giriştiği (1944 ve 1958) ansiklopedi yayımını 1973 yılına kadar sürdürebildi. Toplam 11 cilt ve 173 fasikül olarak "Gökçınar Mehmet" maddesine kadar gelebilen eser, Koçu'nun 1975 yılındaki vefatından sonra herhangi bir girişimde bulunulamadığı için yarım kalmış oldu. Ansiklopedinin yayınlanamayan ciltlerinin olduğu, rahmetli Koçu tarafından bu ciltlerinde resim ve çizimleriyle birlikte hazırlandığına dair son yıllarda gazetelere haberler yansımıştır. Sn. Murat Bardakçı bu konuya iki ayrı köşe yazısıyla açıklık getirmiştir. Günümüzde bilindiği kadarı ile *İstanbul Ansiklopedisi*'nin yayımlanmayan ciltlerine ait 70 koli mevcut olup basılması için üzerinde çalışılması beklenmektedir.[4] Bu uzun basılma tarihçesine sahip *İstanbul Ansiklopedisi,* İstanbul'un hemen hemen her yönünü incelemek niyetinde idi. Bu anlamda ansiklopedinin hangi konuları kapsayacağı ilk fasikülde belirtilmektedir. Buna göre: İstanbul'un sahip olduğu cami, mescit, kütüphane, tekke, türbe, hamam, çeşme, saray, köşk, yalı gibi yapıların tarif edilmeye çalışılacağı; halkın sıkça bulunduğu kahvehane, mektep, medrese, tiyatro, han gibi mekânların anlatılacağı belirtilmektedir. Bu yapıları dolduran; devlet adamı, şair, âlim, sanatkâr, iş adamı, tüccar, hekim, muallim, hoca, derviş, papaz, keşiş, meczup, kabadayı, hırsız, ayyaş, derbeder, dilenci ve katil gibi İstanbul'un her kesiminden insanların hayat hikâyelerinin verileceği yazılıdır. Aynı zamanda İstanbul'un tabiat güzellikleri ve coğrafyası sunulacaktır. Ayrıca İstanbul'da giyim ve kuşam, İstanbul argosu ile ilgili maddeler, resimler, kitaplar, romanlar, seyahatnameler ve İstanbul'a ait yabancı şahsiyetlerin

4 Murat Bardakçı, "Reşad Ekrem'in ansiklopedi macerası: 1", *Habertürk*, 20 Ağustos 2010; a.mlf., "Reşad Ekrem'in ansiklopedi macerası: 2", *Habertürk*, 23 Ağustos 2010.

de yazılacağı belirtilmektedir. Reşat Ekrem Koçu'ya ansiklopedi için yukarıda saymaya çalıştığımız konuları hazırlarken "kalem arkadaşlığı eden" birçok isim bulunmaktaydı. Kalabalık yazarlar grubu içerisinde; Osman Nuri Ergin, Semavi Eyice, İ. Hakkı Konyalı, Kevork Pamukciyan, Yılmaz Öztuna, Süheyl Ünver, Saim Turgut Aktansel, Mithat Sertoğlu, Haluk Şehsuvaroğlu gibi değerli tarihçi, sanatçı, akademisyen, yazar, çizer vb. meslek dallarından kişiler bulunmaktaydı.

Ansiklopedinin maddelerine gelince ilk olarak söylenmelidir ki ansiklopedi için yazılmış olan maddelerin büyük çoğunluğunda bibliyografya kısmı yer almaktadır. Bibliyografyalara bakıldığında kaynak olarak Osmanlı merkez teşkilatında görevli olan devlet tarihçilerince hazırlanan vekayinamelerden, eski gazete nüshalarından, arşiv belgelerinden ve gezi notlarından yararlanıldığı anlaşılmaktadır. Bunlara ek olarak bazı romanların da kaynak olarak kullanıldığını belirtmek gerekir. İçerdiği hayat hikâyelerine dair ayrıntılar, İstanbul'un fiziksel-mekânsal yapısı ile ilgili Koçu'nun kendi gözlemlerinden derlediği bilgiler ve İstanbul yapıları ile ilgili "tire" tarzında yapılmış çizimler nedeniyle *İstanbul Ansiklopedisi,* bilim çevrelerince de hâlâ en sık başvurulan ansiklopediler arasındadır.

Resimli Büyük İstanbul Ansiklopedisi

1968 yılında *Yeni İstanbul* gazetesinin Mithat Sertoğlu'na hazırlatıp ek olarak verdiği tek ciltlik *Resimli Büyük İstanbul Ansiklopedisi* olarak bilinen bu çalışma İstanbul ile ilgili bir gazete tarafından verilen ilk ansiklopedik eser olma hüviyetindedir. Ansiklopedinin, *Yeni İstanbul* gazetesinin 4 Şubat 1968 tarihli sayısında okuyuculara hangi şekilde verileceği izah edilmeye çalışılmış ve şu not düşülmüştür: "Sayısız vesikalar, gravürler ve fotoğraflarla dolu bir kültür hazinesi sunacağız sizlere yarından itibaren, İstanbul'un tarihini, devirler boyunca bütün sosyal hayatı ile İstanbul'u, kütüphanenizin 'dev eseri' olarak sizlere hediye edeceğiz. Her gün vereceğimiz bu ilaveleri bitirdiğiniz zaman İstanbul ile ilgili eşi ve benzeri olmayan bir büyük ansiklopediye sahip olacaksınız. *Resimli Büyük İstanbul Ansiklopedisi*'nin harikulade güzel, yaldızlı cilt kapakları da şimdiden hazırlanmağa başlanmıştır." Nitekim gazetenin bu ilandan bir gün sonra çıkan nüshasında ansiklopedinin ilk dört sayfası gazetenin iç sayfalarında ilave olarak verilmiştir.

Resimli Büyük İstanbul Ansiklopedisi incelendiğinde, İstanbul ile ilgili maddeleri alfabetik olarak açıklama yöntemi yerine, tarihsel ve kronolojik bir dönemlendirme yapıldığı göze çarpmaktadır. Bu anlamda da ansiklopedi, İstanbul ile ilgili Cumhuriyet döneminde bu yöntem ile yazılmış ilk ve tek eser olma özelliğine sahiptir. Eser daha çok resimli bir İstanbul tarihçesi görünümündedir. Eser toplam 516 sayfadan müteşekkil, incelenen konu başlıklarıyla ilgili çeşitli resimlerin yer aldığı, İstanbul'u ayrı ayrı dönemler üzerinden inceleyen ve bu dönemlerin dikkat çekici olay ve şahıslarla betimlendiği bir ansiklopedik çalışma olduğu görülmektedir.

Ansiklopedi iki ayrı döneme göre şekillenmiştir. Bu dönemlerden birincisi "Kuruluştan Bizans Devrine Kadar İstanbul", ikincisi ise "Bizans Devrinde İstanbul" olarak belirlenmiştir. Üçüncü ve son dönem ise, "Türk Devrinde İstanbul" olarak planlanmış, ancak tamamlanamamıştır. Tüm bu başlıkların yanında aslında ansiklopedinin ikinci bölümünde yer bulmuş olan "İstanbul Civarı" isimli bölüm, bizce müstakil bir bölüm olarak değerlendirilebilir. Bu bölüm içinde "Bizans Devrinde Boğaziçi" ve "Adalar" olmak üzere iki ayrı madde bulunmakla beraber; bu iki maddeye bakıldığında, Bizans dönemi İstanbul'unun şehir merkezi dışında kalan alanlarının ve özellikle de adaların tarihçesi ile ilgili çeşitli ayrıntılara ulaşmak mümkündür. Bizans Devri ile ilgili bahsi geçen diğer alt-başlıklardan bir kısmı doğrudan Bizans İmparatorluğu devri ile ilgilidir. Bunlar: "Bizans devrinde yapılan eserler, Latin imparatorları devri (1204-1261), Bizans devrinde İstanbul'da meydana gelen büyük yangınlar, depremler ve büyük soğuklar, Bizans devrinde İstanbul muhasaraları, Bizans devrinde İstanbul hayatı, Latin istilası devrinde İstanbul" olarak sıralanabilir. Diğer alt-başlıklar ise dolaylı olarak Bizans'la ilgilidir. Bunlar da "Bizans anıt ve yapılarının çağdaşı olan İslam ve Türk eserlerinin yapılış tarihleri, Osmanlı Türkleri ve Bizans" olarak sayılabilir. Son olarak diğer iki alt-başlık olarak da "İstanbul Fethinin Kronolojisi" ve "İstanbul'un Surdışındaki Mahalle ve Semtlerinin Tarihi" başlıkları göze çarpmaktadır. Yukarıda sayılan konu başlıklarından anlaşılacağı üzere, *Yeni İstanbul* gazetesi tarafından hazırlatılan *Resimli Büyük İstanbul Ansiklopedisi* isimli çalışmada İstanbul şehri, Türk devri bağlamında tam olarak değerlendirilememiştir. Nitekim 19 Aralık 1968'de "Rumeli Kavağı" maddesinin "son" madde olduğu belirtilerek, ansiklopedinin ilave olarak verilmesine son verildiği görülmektedir. *Yeni İstanbul* gazetesi tarafından büyük bir ilan kampanyası ile verilmeye başlanan bu ansiklopedi, "Türk devri" kısmına geçemeden yarım kalmıştır.

İstanbul Kültür ve Sanat Ansiklopedisi

Cumhuriyet döneminde bir gazete tarafından İstanbul ile ilgili yapılan ikinci ansiklopedi çalışması *Tercüman* gaze-

tesinin 1982 yılında vermeye başladığı, 4. ciltte "Ozansoy" maddesinde yarım kalan *İstanbul Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*'dir. Bu ansiklopedi de, tıpkı *Yeni İstanbul* gazetesinde olduğu gibi, gazetenin bir sayfasının kesilip katlanması ve bu şekilde biriktirilmesi suretiyle toplanabiliyordu.

Bu çalışmanın önsöz kısmında İstanbul'un ne kadar Türk olduğunun gösterilmesi ve Bizans'ın "Konstantinopolis"inin Türkler tarafından nasıl "Türk İstanbul" yapıldığı, belirtilmesi gereken bir değerlendirme olarak görülmüştür. Türklük üzerinden yapılmış olan bu değerlendirmenin *Tercüman* gazetesinin milliyetçi-maneviyatçı bir yayın çizgisine sahip olması ile irtibatlı olduğu açıktır. Önsözü takip eden "Eser Hakkında Açıklamalar" kısmında ansiklopedi, 15 konu başlığı altında tanıtılmaya çalışılmıştır. Bu başlıklar; "Tarih, Sanat, Edebiyat, Bibliyografya, Biyografi, Tıp, Folklor, Semtler ve Turizm, Kuruluşlar-Teşkilat, Tarih ve Sanat Deyimleri ile Terimleri, Basın, Spor, Musiki, Tiyatro, Sinema-TV" olarak sıralanmıştır.

Eserin "Tarih" ile ilgili maddelere bakış açısının, "Olaylar ve Biyografiler" üzerinden olduğu görülmektedir. Özellikle "A" ve "B" harflerinin olduğu ilk iki cilt içerisinde biyografilere fazlasıyla yer verildiği ve bu maddelerin hacimlerinin geniş tutulduğu söylenebilir. Ayrıca bu olay veya kişiler ile ilgili maddelerde renkli-renksiz fotoğraflar kullanılmaya çalışılmış, fotoğraf konulamayan maddeler çeşitli çizim ve gravürlerle zenginleştirilmiştir. Bu ansiklopedi çalışmasında biyografilerle ilgili göze çarpan diğer bir ayrıntı ise, önsözde belirtildiği üzere mezar taşlarının biyografi maddelerini destekler mahiyette içeriğe eklenmiş olmasıdır. Sanata dair maddelere gelince, daha çok mimari sanatı ile ilgili eserlere yer verildiği görülmektedir. Bizans ve Türk dönemlerindeki mimari eserlerinin ansiklopedinin hazırlandığı tarihlerde nasıl bir hâlde olduğu, ne gibi değişimler geçirdiği fotoğraflar ile gösterilmeye çalışılmıştır. Edebiyata, Türk edebiyatının temsilcilerinin hayat hikâyelerine yer verilmesi yoluyla değinilmiştir. Ansiklopedinin "E" harfi kısmında "Edebiyat" başlığı altında bir madde bulunmamasına rağmen, çeşitli semt maddelerinin içerisinde "semt ve edebiyat" ikilisinin nasıl bir görüntüsü olduğu resmedilmeye çalışılmıştır. Bu manada ansiklopedinin birinci cildinde "Adalar" maddesinin sonuna "Edebiyatta Adalar" başlığı konularak, İstanbul semtlerinin edebiyattaki yerleri de incelenmeye çalışılmıştır.

Semtler-turizm ile ilgili olarak bu ansiklopedide turizm başlığı altında bazı İstanbul semtlerinin durumları incelenmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda tarihî olayların, yangınların, depremlerin ve günümüzdeki değişikliklerin resimlerle ve gravürlerle belirtilmeye çalışıldığı görülmektedir. Spor başlığı altında ise, Bizans Hipodrom'unun ve Osmanlı devrinde yapılan çeşitli spor dallarının (avcılık, atıcılık, okçuluk, vb.) anlatılmaya çalışıldığı maddelerin olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca Cumhuriyet döneminde kurulan bazı spor kulüplerine de yer verilmiştir. Son olarak ansiklopedide musiki, tiyatro ve sinema-tv gibi başlıklar altında sınıflandırılabilecek olan maddelere de yer verilmiştir.

Ansiklopedi 8 cilt olarak hedeflenmesine rağmen 4 cilt olarak yayımlanabilmiştir. Başlangıçta "A" ve "B" harfleri ile ilgili içerik geniş tutulmuş; bu iki harf ile ilgili kısım ansiklopedinin 3. cildinin yarısına kadar bir yer kaplamıştır. Ancak "C" ve "Ç" harfleri ile beraber, maddelerin hem hacmi hem de sayıları azalmaya başlamış ve nihayet ansiklopedinin 4. cildinde "O" harfinin sonlarında ansiklopedi yarıda kalmıştır. Ansiklopedinin son cildinde diğer ciltler ile kıyaslandığında resim ve gravür anlamında da belirgin bir kısırlık olduğu göze çarpmaktadır. Maddelerin sonlarında, maddeyi hazırlayan kişi veya kişilere ait imza-isim bulunmaması da bir eksiklik olarak göze çarpmaktadır. Eserde bazı maddelerin bibliyografyaları bulunmamakla beraber, son cilt içerisinde bibliyografya verilmesi işleminin en alt seviyede kalmış olması eserin akademik-ilmî yönünü zayıflatmaktadır. Bizce en önemli olumsuzluk ise, bazı maddelerin Reşat Ekrem Koçu'nun *İstanbul Ansiklopedisi*'nden alınmış olmasına rağmen bu maddelere dair herhangi bir kaynak verilmemiş olmasıdır.

Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi

Toplam 8 cilt halinde basılan *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, T.C. Kültür Bakanlığı ve Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı tarafından ortak hazırlanmıştır. Bu çalışmanın hazırlanma fikrinin İstanbul şehrinin sıra dışı özelliklerinin bir ürünü olarak ortaya çıktığı belirtildikten sonra, İstanbul için "... konumuyla, tarihiyle, hızlı gelişmesi ve kimi özellik ve güzelliklerinin yok olmasına yol açan sorunlarıyla, tek tek kitapların, araştırmaların boyutlarını aşan geniş kapsamlı bir derlemeyi, bir ansiklopediyi âdeta kendisi zorlamıştır." denilmektedir.

Bu fikir doğrultusunda hazırlıklarına başlanan ansiklopedi, 1993-1994 yılları arasında önce haftalık fasiküller hâlinde yayımlanmış, daha sonra ciltler hâlinde basılabilmiştir. Toplam 7 cilt olarak 1994 yılında tamamlanan ansiklopediye 1995 yılında bir dizin cildi

daha eklenmiş ve ansiklopedi 8 cilt olarak nihai hâline ulaşmıştır. Ansiklopedi, İstanbul ile ilgili şu an itibarıyla bitirilebilmiş yegâne çalışma olmasından dolayı önemlidir. Ansiklopedi, belirttiğimiz diğer ansiklopedi örneklerinden farklı olarak, bir dizin cildine sahiptir. Dizin cildi içerisinde madde dizininin yanı sıra; ansiklopedide bulunan görsellere (fotoğraf, gravür, harita) ve katkı yapan yazarların hangi maddeleri yazdıklarına dair ayrı iki dizin kısmı daha bulunmaktadır. Ayrıca bir "Yanlış-Doğru Cetveli" kullanılmış ve maddeler içerisinde bulunan yanlışlıklara işaret edilmiştir.

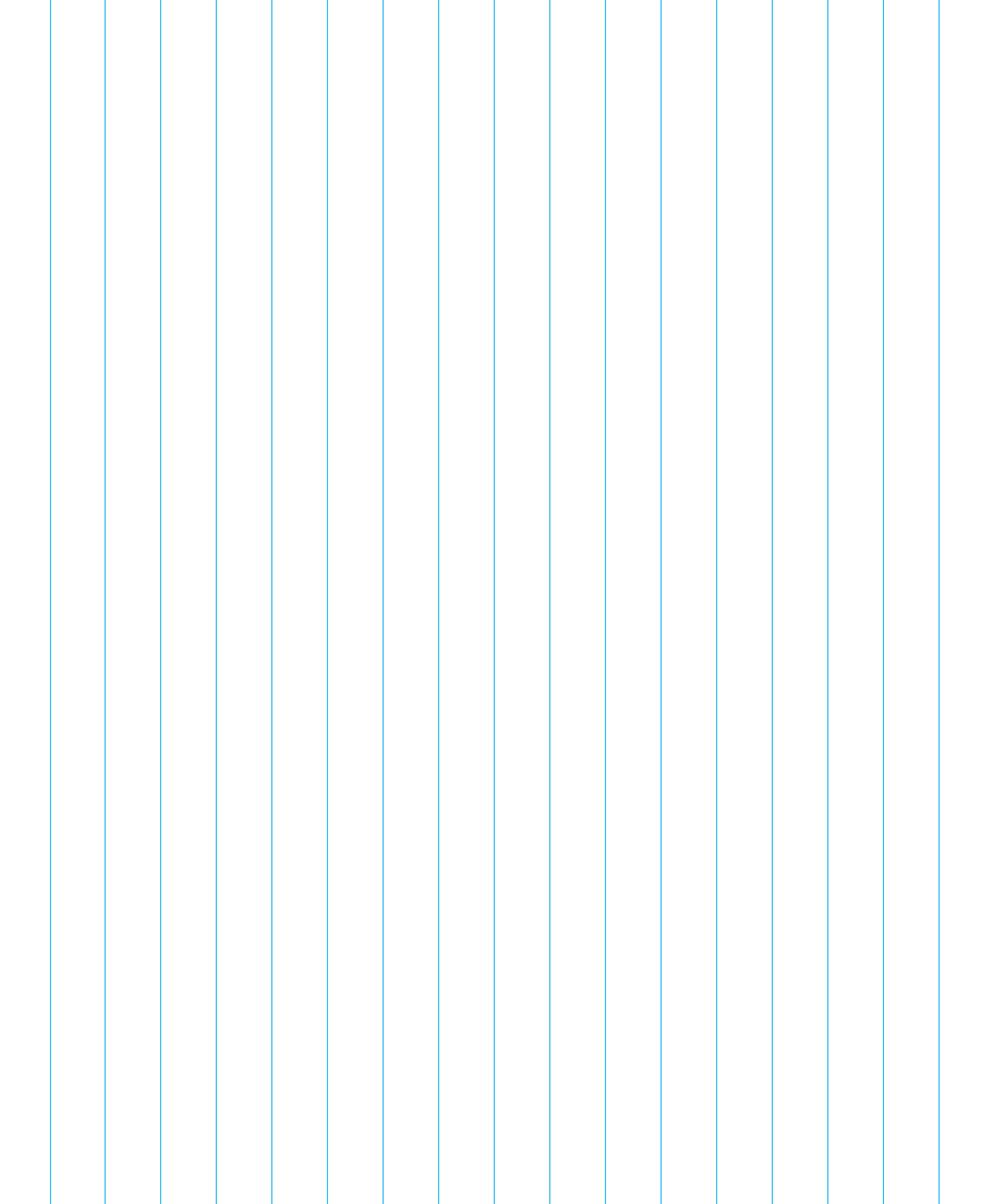
Ansiklopedinin önemli bir özelliği olarak gösterilebilecek görsel malzemeler *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*'nin toplam hacminin dörtte birini oluşturmaktadır. Sayı olarak toplam 4.300 adet olan bu görsel malzeme; fotoğraf, gravür, çizim, harita, plan ve istatistiki tablolardan oluşmaktadır. Alfabetik sıralama yöntemi ile hazırlanan eser A'dan Z'ye toplam 10.000 maddeden oluşmaktadır. İstanbul'un Cumhuriyet döneminde geçirdiği değişim ve dönüşüme, modern zamanlardaki İstanbul ile ilgili unsurlara da (modern yaşam, kurumlar, değişim ve sorunlar) ansiklopedide yer verilmeye çalışılmıştır. Kuşe kâğıda basılı şekildeki toplam 4.608 sayfadan oluşan ansiklopedi, bu yönüyle İstanbul'un son dönemlerine dair bilgileri içeren tek ansiklopedi konumundadır.

Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi'nin yayın kurulunda; Semavi Eyice (Başkan), Doğan Kuban (Başkan), Nuri Akbayar, Çağatay Anadol, Ekrem Işın, Necdet Sakaoğlu, Orhan Silier, Özkan Taner, Zafer Toprak bulunmaktadır. Bu yayın kurulunun yönetiminde toplam 336 yazar, ansiklopediye katkıda bulunmuştur. Bazı maddeler ise "İSTANBUL" imzasıyla yayımlanmıştır. Bunun nedeni maddelerin editörlerce büyük değişikliğe maruz bırakılmış olmaları olarak belirtilmiştir. Her maddenin altında yazarın imzasının olması ve yine her madde için bir bibliyografya kısmının bulunması eserin ciddiyetini kanıtlamaktadır. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* bu özelliklerinden ötürü tam bir başvuru kaynağı olarak değerlendirilmelidir. Bu şekilde hazırlanan maddelerin yoğunluğuna gelince; "fizikî mekânlar, doğal yapı, coğrafya, ilçe, semt, cadde ve sokaklarla, camilerden çeşmelere, yalılardan hisarlara, saraylardan köşklere kadar uzanan yapılar, toplam madde sayısının yaklaşık %45'ini meydana getirmekte; kültür alanı, yani tarih, din, edebiyat, güzel sanatlar, müzik, basın-yayın, eğitim, folklor, müzeler vb. ile ilgili maddelerin toplama oranı %30'u bulmakta, geri kalan maddeler de toplumsal yapıya ilişkin konular, yaşam ve biyografilerden oluşmakta" olduğunu görüyoruz. Sonuç olarak Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı'nca desteklenip Tarih Vakfı tarafından hazırlanan bu ansiklopedi çalışması, hazırlayıcı kurumun saygın duruşu, yayın kurulunun deneyimi, katkı veren yazarların uzmanlardan oluşuyor olması ve taşıdığı bilimsel özellikler nedeniyle tam bir kaynak eser olma hüviyetindedir.

NTV-İstanbul Ansiklopedisi

İstanbul'un son ansiklopedisi payesini elinde bulunduran eser, NTV Yayınları tarafından İstanbul'un "Avrupa Kültür Başkenti" olarak geçirdiği 2010 senesinde basılmıştır. 2010 yılında yapılan birçok kültürel faaliyet içerisinde saygın bir yerde duran bu çalışma, İstanbul'un daha çok keyifli bir portresini gözler önüne sermektedir. Eserin danışmanı Enis Batur tarafından çok özel bir *İstanbul Ansiklopedisi* olarak tarif edilen bu çalışma nesnel veya akademik manada işlenmiş bir çalışmadan daha çok, öznel-sübjektif izlenimlerin kendisine yer bulduğu bir çalışma olarak dikkat çekmektedir.

Toplam 350 madde ve 1.010 sayfadan oluşan bu ansiklopedide İstanbul'a dair nesnel bilgiden ziyade, kitap veya keyifli bir denemeler bütünü olarak hazırlanmış maddelere rastlamaktayız. Eser, 2000'li yılların İstanbul'unun nasıl bir görsellik içerisinde olduğunu da bizlerle paylaşmaktadır. Özellikle Yedikule kazıları sonrasında İstanbul'un tarihinin daha da gerilere gittiği gerçeği üzerinden bir okuma yapılan bu eserde sadece günümüz İstanbul'u hakkında değil, Bizans ve Osmanlı dönemlerine ilişkin de pek çok olaya yer verilmiştir.



CUMHURİYET DÖNEMİ İSTANBUL BASINI

EROL ÜYEPAZARCI*

Cumhuriyet dönemi İstanbul basınını değerlendirmek için bu çalışmada önce Mütareke basını ele alınacak, sonra da, 1923-1950, 1950-1980 ve 1980 sonrası olmak üzere Cumhuriyet devrinin üç döneminde İstanbul basını incelenecektir.

MÜTAREKE BASINI

1918-1923 arası İstanbul, İtilaf devletlerinin işgali altındadır ve bunların sansürü geçerlidir. Kuvâ-yı Milliye hareketinin başlamasıyla İstanbul basınında bir kutuplaşma görülür. Kuvâ-yı Milliye karşıtları seslerini Ali Kemal'in *Peyâm* gazetesi ile ünlü gazete patronu Mihran'ın *Sabah* gazetesinin birleşmesiyle kurulan *Peyâm-ı Sabah*'ta; Pehlivan Kadri ile Refi Cevat'ın çıkardığı *Alemdar*'da ve Refik Halit'in *Aydede*'sinde duyurmaktaydılar.

Kuvâ-yı Milliye'yi destekleyenler ise Kuvâ-yı Milliyecilerin İstanbul'daki sözcüsü Celal Nuri'nin *İleri* gazetesi, Necmettin Sadak, Kâzım Şinasi Dersan, Ali Naci Karacan ve Falih Rıfkı Atay'ın çıkardıkları *Akşam* gazetesi, Ahmet Emin Yalman ve Mehmet Asım Us'un çıkardığı *Vakit* gazetesi, Velid Ebüzziya'nın çıkardığı *Tasvîr-i Efkâr* ve bu gazetenin işgal kuvvetlerince kapatılmasından sonra çıkardığı *Tevhîd-i Efkâr* gazetesi idi. Bir de orta yerde bir neşriyat yapan Ahmed Cevdet'in tanınmış gazetesi *İkdam* ve Şükrü Baban yönetimindeki Ahmed Midhat Efendi'nin ünlü gazetesi *Tercümân-ı Ahvâl* vardı. Bu iki gazeteden *Tercümân-ı Ahvâl* 1922'de kapandı; *İkdam* ise Yakup Kadri'nin yazı ailesine katılmasıyla Kuvâ-yı Milliye'yi desteklemeye başladı.

Cumhuriyet'ten kısa süre önce *Vakit*'ten ayrılan Ahmet Emin, 26 Mart 1923'te sonradan çok ünlenecek gazetesi *Vatan*'ı; Hüseyin Cahit de Malta sürgünü dönüşü, 1922'de, eski gazetesi *Tanin*'i yayınlamaya başladı.

İstiklal Savaşı zaferle sonuçlanınca Kuvâ-yı Milliye karşıtı gazeteler kapandı; *Peyâm-ı Sabah*'ın patronu Mihran, Ali Kemal'i gazeteden kovup gazetesinin ismini *Sabah* olarak değiştirerek günü kurtaracağını zannetti ama sonra yanıldığını anlayıp Fransa'ya kaçtı. Ali Kemal, İstanbul'dan kaçırılıp İzmit'te Sakallı Nureddin Paşa'nın halkı kışkırtmasıyla linç edildi. Refik Halit, Refi Cevat ve Pehlivan Kadri 150'likler listesine girerek yurt dışına sürüldüler.

İşte Cumhuriyet'in ilan edildiği günlerde İstanbul basını böyle bir manzara arz etmekteydi.

1923-1950 YILLARI ARASI İSTANBUL BASINI

Bu yirmi yedi yıllık dönemin 1923-1925 ve 1945-1950 yılları arası göreceli olarak daha serbest bir basın hayatının bulunduğu dönemlerdir. 1925-1945 dönemi ise tek partinin hâkimiyeti altında tekdüze bir basın yaşamının olduğu yıllardır.

1923-1925 Yılları Arası

Cumhuriyet'in ilanından sonra *Vatan, Tanin* ve *Tevhîd-i Efkâr* ile yeni çıkmaya başlayan *Son Telgraf* gazetelerinin Ankara Hükûmeti ile bazı konularda anlaşamadığı görülür. Bu konuların başında Cumhuriyet'in ilanı ve halifeliğin ilgası gelmektedir. *Akşam* ve *Vakit* gazeteleri Ankara yanlısıdır, *İkdam* gazetesi ise orta yolcudur. Celal Nuri'nin *İleri* gazetesi ise 1924'te kapanacak ancak onun yerini çok daha güçlü olarak yeni bir gazete alacaktır. Bu gazete Atatürk'ün en gözü pek yandaşlarından olan ve Millî Mücadele sırasında Ankara'da *Yeni Gün* gazetesini çıkaran Yunus Nadi'nin *Cumhuriyet* gazetesidir. Hükûmet bu gazeteyi desteklediğini açıkça göstermiş; İttihatçıların genel merkezi olan ünlü kırmızı konağı Yunus Nadi'nin emrine vermiş ve yurda ihanetle suçlanıp yurt dışına kaçan Ermeni asıllı Minasyan'ın matbaasındaki makineler Cumhuriyet gazetesinin olmuştur. Artık İstanbul basınında, Ankara Hükûmeti'nin kuvvetli bir taraftarı vardır.

Cumhuriyet'in ilanı ve Mustafa Kemal'in cumhurbaşkanı seçilmesinden sonra olayların seyri, halifeliğin kaldırılacağını göstermeye başlayınca özellikle *Tanin* ve *Tevhîd-i Efkâr* sert eleştirilere başlarlar.

* Araştırmacı

Örneğin Hüseyin Cahit, Mustafa Kemal'in halife olmayı isteyeceğinden kuşkulanıyor ve *Tanin*'de aynen şöyle yazıyordu: "En büyük ruhlu adamlar bile ferdî olarak güç sahibi olmanın cazibesine karşı koyamamışlardır."

Bu gibi yazılara; Cumhuriyet'in ilanından on iki gün sonra *Tanin*'de Baro Başkanı Lütfi Fikri'nin halifeyle ilgili bir mektubunun yayınlanması, *Vatan*'da muhalefet tarafına geçen Rauf Orbay'la yapılan mülakatının ve en sonunda Ağa Han ile Emir Ali'nin hilafetin kaldırılmasını istemeyen mektuplarının yayınlanması da eklenince Ankara'nın sabrı taştı ve İstanbul'a Topçu İhsan Bey başkanlığında bir İstiklal Mahkemesi gönderilip Hüseyin Cahit, Velid Ebüzziya, Ahmed Cevdet Bey tutuklandı. Bu aslında Ankara'nın İstanbul'daki muhalif gazetecilere gözdağı vermesiydi. Dava beraatle sonuçlandı. Ankara ile İstanbul basınının arasını bulmak için 4 Şubat 1924'te İzmir'de Mustafa Kemal'le bir toplantı düzenlendi ve İstanbul gazetelerinin başyazarları toplantıya davet edildi. Mustafa Kemal, davet etmesine rağmen Velid Ebüzziya ile görüşmeyi reddedip diğerleriyle konuştu. Ankara artık dişlerini gösteriyordu. Bu arada Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası kurulmuş ve mecliste muhalefete başlamıştı. Muhalif İstanbul basını, Ankara'yı pek kızdırmak istemese de bu girişimi memnuniyetle karşıladığını belli ediyordu.

Bir yıl sonra 1925'te Şeyh Said İsyanı'nın başlaması, bunu takiben *Takrîr-i Sükûn Kanunu*'nun çıkarılması, İstanbul basınının hizaya sokulması bakımından işleri kolaylaştırdı. Bu kanuna dayanılarak önce *Son Telgraf* ve *Tevhîd-i Efkâr* daha sonra da *Tanin* ve *Vatan* kapatıldı. Gazeteler yalnız kapatılmakla kalmadı sorumluları da tutuklandı. Hüseyin Cahit, Ankara İstiklal Mahkemesi'nde yargılanıp hayatı boyunca Çorum'da sürgün hayatı yaşamaya mahkûm edildi; bir süre sonra Ankara yandaşı *Vakit*'in sahiplerinden şimdi mebus olmuş Hakkı Tarık Us'un kefaletiyle serbest bırakıldı ama 1939 yılına kadar gazetecilik yapamadı.

Bu arada Zekeriya Sertel ve Cevat Şakir de bir dergide çıkan öyküleri nedeniyle biri Sinop'a, diğeri de Bodrum'a sürüldü. Asıl tehlike *Tevhîd-i Efkâr, Son Telgraf* ve *Vatan* gazetelerinin yetkililerinin Doğu İsyanı'yla ilgileri olduğu iddiasıyla tutuklanıp Elazığ İstiklal Mahkemesi'nde yargılanmalarında görüldü. *Tevhîd-i Efkâr*'dan Velid Ebüzziya, *Son Telgraf*'tan Sadri Etem ve Feyzi Lütfü Karaosmanoğlu; *Vatan*'dan Ahmet Emin, Ahmet Şükrü Esmer ve İsmail Müştak Mayakon da aynı mahkemede yargılandılar. Yalman'ın anılarından öğrendiğimize göre, yargılama trajikomik bir şekilde devam etti. Yargılananlar ve yargıçlar sabah ve akşam yemeklerini birlikte yiyorlar, gündüz yargılama devam ediyordu. İstiklal Mahkemesi Başkanı Mazhar Müfit Bey, hoşgörülü bir yaklaşım içindeydi ama sabah, akşam yemekleri sırasında suçlulara zamparalık hikâyelerini anlatıyordu. Ancak üye Ali Saib Bey çok gaddardı; Ahmet Emin'e bazen; "Sen asılacaksın; üzülme pek zor değildir, diş çektirme kadar acısı vardır." diyor bazen de: "Hadi canını kurtardın, Çapakçur'da hayat boyu sürgünsün; yeni doğacak çocuğunu 20 yaşından önce göremezsin." diye laf atıyordu.

Gazeteciler bu trajikomik davada epey terletildikten sonra mahkeme başkanının yönlendirmesiyle Mustafa Kemal'e bir özür mektubu yazdılar; bu mektubu yalnızca kendi de yargılamaya alınan, Adana'da çıkan *Toksöz* gazetesi sahibi Abdülkadir Kemali Bey imzalamadı. Cumhurbaşkanı mektubu mahkemeye gönderip dikkate alınmasını istedi, bunun üzerine mektup yazanlar bir daha gazetecilik yapmamak koşuluyla serbest bırakıldı. Bir süre sonra Abdülkadir Kemali Bey de salıverildi.

Bu gazetecilerden Velid Ebüzziya affedilince 1934'te *Zaman* gazetesini çıkardı ama başarılı olamadı; Ahmet Emin Yalman, 1936'da karısının ricası üzerine Atatürk tarafından affedilinceye kadar gazetecilik yapamadı. Sadri Etem, Ahmet Şükrü Esmer ve İsmail Müştak Mayakon ise tavırlarını düzeltip Ankara'yla iyi ilişkiler içine girdiler, Sadri Etem milletvekili oldu, Ahmet Şükrü üniversitede profesörlük yaptı; İsmail Müştak ise Atatürk'ün son demlerinde onun sofra yâranından idi.

1925-1945 Yılları Arası

Bu tasfiyelerden sonra İstanbul basını; Ankara ile iyi ilişkiler içinde olan *Cumhuriyet, Akşam, İkdam, Son Saat* ve *Vakit* gazetelerinden oluşuyordu. Bu gazetelere 1926 yılında Türkiye İş Bankası'nın da katkılarıyla kurulan *Milliyet* gazetesi katıldı. Gazeteyi Mustafa Kemal'in Selânik'ten arkadaşı Siirt Mebusu Mahmut Soydan yönetiyordu. Bütün bu gazetelerin -*İkdam* hariç- başyazarları milletvekili olmuştu. Bu başyazarların neredeyse hepsi gazetelerin aynı zamanda sahipleriydiler.

1926 İzmir suikastı olayı, İstanbul gazetelerindeki biat eğilimini daha da artırdı. Ancak onları bir tehlike bekliyordu. Bu da 1928'de gerçekleşen ve hemen yürürlüğe konan Harf İnkılabı idi. Bir geçiş dönemi tanınmayınca iki ana sorun ortaya çıktı:

1- Yazı dizen ve sayfa bağlayan kadroların müthiş bir hızla yeni harfleri öğrenmeleri gerekiyordu.

2- Basımevlerinin de Arap harfli kasalarını boşaltıp Latin harflileri almaları elzem oluyordu. Bu da yeni bir masraf kapısıydı.

Asıl önemlisi ise tirajların önemli oranda



1- Cumhuriyet döneminde İstanbul sokaklarında gazete satan bir çocuk (İBB, Kültür A.Ş.)



2- Gazete dağıtıcısı ve evin gazetesini teslim alan çocuk (İBB, Kültür A.Ş.)

düşmesiydi. Mesela tirajı 11.500 olan C*umhuriyet* ancak 5.700 satabiliyordu. *Milliyet* 10.000 tirajdan 5.250 satışa, *Vakit* 7.000 tirajdan 2.700 satışa, *Son Saat* 6.000 tirajdan 1.500'e, *Akşam* 4.000 tirajdan 1.300 satışa düştü. En acıklısı ise Ahmed Cevdet Bey'in 1894'ten beri -otuz dört yıldır- yayınlanan gazetesi *İkdam*'ın başına geldi; 8.000 tirajdan 3.100 satışa düşünce 1928'in Aralık ayında sahibi satmaya karar verdi ve bir süre gazetede çalışmış olan Ali Naci Karacan *İkdam*'ı aldı ama gazete bir yıl sonra kapandı. Karacan, 1939 yılında *İkdam*'ı yeniden yayınlayacak ama gene başarılı olamayacaktır.

Hükûmet bu olumsuz gelişmelerin üzerine basına yardım kararı aldı ve bu karar iki yıl kadar devam edip gazetelere rahat nefes aldırdı.

1930 yılında Büyük İktisadi Buhran'ın etkileri Türkiye'de de görülmeye başlayınca Mustafa Kemal yeni bir denemeye girmeye karar verdi ve yakın arkadaşı Fethi Okyar'a Serbest Cumhuriyet Fırkası'nı kurdurdu. Bu olay İstanbul basınında bir çalkalanmaya neden oldu. Aynı yıl dört tecrübeli gazeteci; Zekeriya Sertel, Selim Ragıp Emeç, Ekrem Uşaklıgil ve Halil Lütfi Dördüncü *Son Posta* gazetesini çıkardılar. *Son Posta* hemen Serbest Fırka'nın yanında yer aldı ama tenkitleri temkinliydi. Asıl büyük muhalefet ise deneyimli gazetecilerden Arif Oruç'un çıkardığı *Yarın* adlı gazetede yapılmaya başlandı. Başbakan İsmet İnönü ve CHP şiddetle eleştiriliyordu; bu eleştiriler muhalefet kamuoyundan büyük ilgi gördü. Gazetenin satışı o günler için düşünülemeyecek bir sayıya, 80.000'e ulaştı. Bulunamayan sayılarının o gün için çok büyük bir para olan 2 liraya karaborsada satıldığı söyleniyordu. Ancak bu muhalefet dönemi çok kısa, yüz gün kadar sürdü ve Fethi Okyar, partiyi feshedip Londra Büyükelçiliği'ne gitti.

CHP yine tek parti olarak kalmıştı ve intikamını özellikle *Yarın* gazetesinden aldı. Arif Oruç, Bulgaristan'a kaçmak zorunda kaldı; uzun yıllar sonra ülkeye dönebildi ama hayatını ancak Ayhan takma adıyla gazetelere tarihî roman ve musahabeler yazarak kazanabildi.

1931 yılında ise yeni bir basın kanunu ve ceza kanunundaki değişikliklerle İstanbul basınının kayıt altına alınması gerçekleştirildi. Artık hükûmet dilediği zaman dilediği gazete ve dergiyi kapatma imkânına kavuşmuştu. Bu nedenle İstanbul basını, artık yaşamını hükûmetle tam bir uyum içinde, hiç çatışmadan sürdürmeye çalışıyordu. Bu uyumun tipik bir örneği *Vakit* gazetesinde görüldü; dilde sadeleşmenin gündemi ağırlıklı olarak işgal ettiği 1936 yılında gazetenin ismi Atatürk'ün isteğiyle *Kurun*'a çevrildi ve onun en gözde gazetesi oldu. 1937 yılında Hatay meselesi çıktığında Atatürk, bu gazetede Hakkı Tarık Us'un imzası altında bir başmakale yazdı.

Bu arada İstanbul basınında yine de yeni gazeteler çıkmaya başladı. Atatürk'ün 1925 olaylarında mahkûm gazetecileri affetmesi bu süreci hızlandırdı. Siirt Mebusu ve *Milliyet* gazetesi başyazarı Mahmut Soydan'ın ölümünden sonra *Milliyet* gazetesinin sahibi İş Bankası,

gazeteyi elinden çıkarmayı planladı ve gazeteyi önce Ali Naci Karacan alıp adını *Tan*'a çevirdi ama başarılı olamadı. 1936'da *Tan* gazetesini Ahmet Emin, Zekeriya Sertel, Halil Lütfi Dördüncü aldılar ve gazete 40.000 satışla çok başarılı bir başlangıç yaptı. Yalman, iki yıl sonra yazdığı bir makale yüzünden *Tan* üç ay kapatılınca gazeteden ayrılacak ve 1940'ta kendi gazetesi olan *Vatan*'ı yeniden kuracaktır. *Tan*, Ahmet Emin ayrıldıktan sonra Zekeriya Sertel ve karısı Sabiha Sertel'in yönetimine geçti ve okuyucu nezdinde beğeni kazandı.

1937'de Ethem İzzet Benice, Velid Ebüzziya'nın 1934'te çıkarıp başarılı olamadığı *Zaman* gazetesini alarak, *Son Telgraf* adıyla neşretti ve 1938'de ise Peyami Safa'nın ağabeyi İlhami Sefa ile Cemalettin Saraçoğlu *Yeni Sabah*'ı çıkarmaya başladılar; bu iki gazete de belli bir okuyucu sayısına ulaştı. 1939'da İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanı olmasıyla itibar kazanan Hüseyin Cahit Yalçın da *Tanin*'i yeniden neşre başladı. 1940'ta da *Tasvîr-i Efkâr*'ı Velid Ebüzziya'nın yeğeni Ziyad Ebüzziya yeniden yayınlamaya başladı. Peyami Safa ve Cihat Baban gibi iki tanınmış gazeteci kendisini destekliyordu; başmakaleleri ise 1945'teki ölümüne kadar Velid Ebüzziya yazdı.

1 Eylül 1939'da II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla İstanbul basını için zor bir dönem başladı.

Bir taraftan hükûmetin elinde bulunan gazete kapatma yetkisi, diğer taraftan da İstanbul'da sıkıyönetim ilan edildiğinden ve sıkıyönetim komutanının istediği an gazeteleri kapatabilmesinden dolayı İstanbul basını çifte baskı altındaydı. 1945'e kadar *Vakit* ve *Akşam* hariç bütün gazeteler pek çok kez kapatıldı. En çok kapatılan ise sonraları yalnız *Tasvîr* adıyla yayınlanan Ziyad Ebüzziya'nın çıkardığı *Tasvîr-i Efkâr* gazetesiydi. Gazete, uzun veya kısa süreli olarak kırk yedi kez kapatılmıştı. Kapatılma nedenlerinden biri; Ankara'da bir okulu ziyaret eden Mevhibe İnönü'nün resmini birinci sayfadan değil, üçüncü sayfadan basmasıdır. Kapatılma sayısında *Tasvîr*'i, *Cumhuriyet* gazetesi izleyecektir.

Basın üzerindeki bu baskı 1939-1942 arası göreceli olarak daha azdır ama o dönemin Basın Yayın Genel Müdürü ünlü hariciyeci Selim Sarper, aşağıda örneğini vereceğimiz emirleri, özellikle savaşın kaderinin belli olmaya başladığı 1942-1943 yıllarında her gün gazetelere tebliğ etmektedir:

> Gazetelerde büyük manşetler yalnız iç haberler için kullanılacaktır; dış haberler tek sütuna dizilecek ve bu haberlere en çok 12 puntodan büyük başlık konmayacaktır. Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nden ve Anadolu Ajansı'nın vereceği dış haberlerden başka hiçbir dış haber yayınlanmayacaktır. Türk rejiminin ve bu rejimin ideolojisinden gayri, velev inceleme adı altında olsa da diğer rejimlere ve ideolojilere ait yayın yapılmayacaktır.

Bu arada *Cumhuriyet, Tanin, Tan* ve *Vatan* gazeteleri arasında çıkan kalem kavgaları da aşağıdaki emirle yasaklanır: "Son günlerde İstanbul matbuatında dikkati çeken bir genişlik alan malûm polemiklere yarın sabahtan itibaren ve kesin olarak son verilecektir."

Bu sıkı denetim bazen trajikomik uygulamalara da konu olmaktadır. Örneğin, Atatürk döneminin en itibarlı gazetesi *Cumhuriyet,* sahibi Yunus Nadi'nin İnönü nezdinde itibarını kaybetmesi sonucu sudan nedenlerle sık sık kapatılacaktır. Kapatma nedenlerinden biri Millî Şef'in oğulları Ömer ve Erdal İnönü'nün Türk Hava Kurumu planörlük kursunu başarıyla bitirip brövelerini aldıkları töreni, gazetenin birinci sayfasında gerekli büyüklükte yansıtmamasıdır.

Bu adı konmamış sansürden bunalan Ahmet Emin Yalman, 1942'de Başbakan Şükrü Saraçoğlu'na "Bu uygulamalarınızdan başımız belalara uğruyor. Hâlbuki siz apaçık sansür koyarsanız; siz de rahat edersiniz, biz de." diyecektir. Saraçoğlu'nun cevabı ise ilginçtir: "Ben sansür koymam, çünkü anayasada sansür yasaktır. Fakat sen haddini bileceksin, bunu aşmayacaksın, aşarsan cezanı göreceksin."

Aslında İstanbul basını, savaşın ilk yıllarında Almancı ve İngilizci olarak ikiye ayrılmıştır. *Cumhuriyet* ve *Tasvîr* Almancı, *Tanin, Tan* ve *Vatan* İngilizcidir. Hükûmetin iki güç arasında dengeli bir politika izlediği bu yıllarda bu duruma bilerek izin verdiği anlaşılıyor. Çünkü İnönü'nün o günkü politikası her iki tarafı da idare etmektir, bu duruma uygun olarak Almanları *Cumhuriyet*'te Nadir Nadi, *Tasvîr*'de Ali İhsan Sabis ve Peyami Safa'yla; İngilizleri ise *Tanin*'de Hüseyin Cahit, *Tan*'da Zekeriya ve Sabiha Sertel, *Vatan*'da Ahmet Emin'le idare etmektedir. Bu arada zıt güçleri tutan gazeteler arasında polemikler başlayıp bunlar tehlikeli boyutlara varınca yukarıda belirttiğimiz gibi, duruma hemen müdahale edilmektedir.

O günlerin gazeteleri incelenirse yukarı da anlattığımız durum açıkça görülür. Temmuz 1940'ta yazdığı bir başmakalede Nadir Nadi şöyle demektedir: "Bugün Avrupa'da bir Alman kudreti yaşanıyor. Bu Alman Birliği'nden gelir. Bu birlik ise bir ya da birkaç kişinin değil, gelişen bir düşüncenin, binaenaleyh tarihin eseridir... Avrupa Devletleri realiteyi görmeli ve yollarını ona göre tayin etmelidir."

Bu makaleden bir gün sonra da bu kez, "milleti körü körüne İngiltere'yle birlikte savaşa sürüklemenin"



3- Gazete ve dergi baskısı (İBB, Kültür A.Ş.)

zararlarından söz eder. Nadir Nadi ertesi sene de Rusya'yı işgal eden Alman kuvvetlerini Kırım'da ziyaret edecektir. Emekli General Hüseyin Hüsnü Erkilet de özel davetli olarak gittiği Almanya'da Hitler'le yaptığı mülakatı gazetede günlerce tefrika eder. Kurtuluş Savaşı'nın münakaşalı komutanlarından Ali İhsan Sabis de *Tasvîr*'de savaşın Almanlar lehine geliştiğini yazar.

Buna karşın Ahmet Emin, Hüseyin Cahit İngiltere'nin başkenti Londra'ya gidecek ve onların fikriyatını yansıtan yazılar kaleme alacaklardır.

Bu durum ABD'nin savaşa girmesi, Almanya'nın Rusya'da bir çıkmaza sürüklenmesi sonucu 1943 yılından itibaren değişecek, nihai zaferin Müttefikler lehine sonuçlanacağı anlaşılınca; bütün İstanbul basını tavır değiştirip onların lehine yazmaya başlayacaktır. Bu durum muhakkak ki hükûmetin direktifleriyle yapılan bir uygulamadır.

Bu sıkı denetim ve devlet politikasına uygun hareket etme, savaşın sonuçlandığı 1945 yılına kadar sürecektir. Mayıs 1945'te Almanya kayıtsız şartsız teslim olduktan sonra İstanbul basını yekpare olarak Hitler'in ve Nazizmin ne kadar kötü olduğunu yazmakta yarışmaktadır.

Bu arada önemli bir gelişme olur ve Sovyet Rusya, Türkiye'den, Boğazlar konusunda öncelikle Kars ve Artvin'i isteyen taleplerde bulunur. Bu, ülkede büyük bir endişeye neden olur. Gözler ABD'ye çevrilir; onunla ilişkinin gelişmesi için demokratlaşmaya gidilmesi gerektiği düşünülür; bu Demokrat Parti'nin kurulmasıyla sonuçlanacak bir süreçtir. Ancak bu arada Sovyet Rusya'ya karşı bir tepki yoğunlaşarak büyür. Bu tepki Sovyetlere yakınlığıyla bilinen, bunu alenen olmasa da satır aralarında ifade eden, Sovyet Rusya'yla dostluğun gerekliliğini vurgulayan; başmakalesinde savaş zenginlerinden hesap sorulmasını isteyen ve yeni kurulan DP'ye açıkça destek veren *Tan* gazetesinin başına, Türk basın tarihindeki en feci olaylardan birinin gelmesine neden olur.

Özellikle başını, o dönemde CHP ve İnönü'yle arası çok iyi olan Hüseyin Cahit'in çektiği bir grup gazeteci *Tan* aleyhinde şiddetli neşriyatta bulunurlar. 3 Aralık 1945'te Hüseyin Cahit, gazetesi *Tanin*'de aynen şöyle yazar: "Kalkın Ey Ehl-i Vatan! Mücadele başlıyor ve başlaması lazım. Çünkü en azgın ve insafsız bir propaganda zehiri dökülmesine müsaade edemeyiz... Bunları susturmak ve cevap vermek hükümete düşmez. Söz eli kalem tutan gazetecilerin ve hür vatandaşlarındır."

Bu bir işarettir; CHP İstanbul parti müfettişi Alaettin Tiritoğlu'nun organizasyonuyla üniversite gençleri, ertesi gün, *Tan* gazetesi aleyhine bir yürüyüş yapmaya çağırıldı ve 4 Aralık 1945'te toplanan 10.000 kadar genç, *Tan* gazetesine saldırıp gazeteyi yerle bir ettiler. Polis ise bu olayları sadece seyretmekle yetindi. Ertesi gün Sıkıyönetim Komutanı Asım Tınaztepe, yayınladığı bildiriyle bu olayın faillerinin şiddetle cezalandırılacağını söylese de bu konu da hiçbir girişimde bulunulmadığı gibi, Zekeriya ve Sabiha Sertel tutuklanıp altı ay süren mahkemeden sonra beraat ettiler. Serteller 1950'de önce Fransa'ya kaçtılar, sonra Doğu Almanya'ya geçtiler; Batı Cephesi aleyhine yayın yapan *Bizim Radyo*'da çalıştılar. Sabiha Sertel 1968'de Bakü'de; Zekeriya Sertel 1980'de Paris'te öldü. Zekeriya Sertel ölmeden önce vatanına dönme imkânını buldu ve hatıralarını kaleme aldı.

1945 -1950 Yılları Arası

İnönü, Rusya'ya karşı ABD'nin öncülüğünü yaptığı Batı cephesiyle iyi ilişkiler kurmak isteyince artık tek parti-tek şef yönetiminin yürüyemeyeceğinin de bilincinde olarak bazı girişimlerde bulundu. Dörtlü takrirle Celal Bayar, Adnan Menderes, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan CHP'den ayrılarak DP'yi kurdular. 1946'da ilk tek dereceli seçimler yapıldı ama bu seçimlerde açık oy gizli tasnif yapılıyordu (!) ve pek çok yerde seçime hile karıştırıldığı iddiaları ileri sürülüyordu. Her şeye karşın DP, meclise girmeye ve CHP iktidarına karşı ciddi bir muhalefet yapmaya başlamıştı. CHP, 1946 Haziran'ında yeni toplanan TBMM'de artık demokratik bir rejimin uygulandığını göstermek için

bazı girişimlerde bulundu. Bunlardan biri de *Basın Kanunu*'nda yapılan değişiklik idi. Hükûmete gazeteleri kapatma yetkisi veren kanun, bu bağlamda kaldırıldı ve göreceli olarak Cumhuriyet'in ilanından bu yana basın için en serbest olan bir dönem başladı.

1946 yılı başında İstanbul'da çıkan gazetelerden *Akşam* ve eskiden beri CHP yanlısı *Vakit* haricinde diğer gazeteler DP yanlısı yayınlar yapıyorlardı. *Akşam*'ın sahiplerinden biri olan Necmettin Sadak Dışişleri bakanı olmuştu; yine de *Akşam*'ın yazı işleri müdürü deneyimli gazeteci Enis Tahsin Til'in yönetiminde mutedil bir yayın politikası izlediği söylenebilir; *Vakit* ise tirajı çok düşük olan bir gazete idi. CHP'yi kayıtsız şartsız destekleyen Hüseyin Cahit'in *Tanin* gazetesi de 1947'de kapanmak zorunda kalmıştı.

Özellikle *Vatan, Son Posta, Tasvîr* tamamıyla DP yanlısı idiler; *Cumhuriyet*, DP'yi tutmakla birlikte daha mutedil bir yol izliyordu. *Son Saat, Son Telgraf* ve yine Ethem İzzet Benice'nin çıkardığı akşam gazetesi *Gece Postası* ise pek ağırlığı hissedilmeyen politika dışı gazetelerdi. Bu DP yanlısı tutum, 1950 seçimlerinde bu yeni partinin yöneticilerince değerlendirilecek; *Son Posta* başmuharriri ve sahibi Selim Ragıp Emeç, *Tasvîr* gazetesi sahibi Ziyad Ebüzziya ve babasının ölümünden sonra *Cumhuriyet*'in yönetimini üstlenen Nadir Nadi, DP listelerinden milletvekili seçilecektir.

1946-1950 yılları yeni gazeteler bakımından da ilginç gelişmelere şahitlik edecektir. 1947'de *Çocuk Sesi* ve *Afacan* gibi çocuk dergileri çıkaran ve *Dokunmayın Bu Aslana* adlı ulusalcı çizgide şiir kitapları yayınlayan Mehmet Faruk Gürtunca, *Hergün* gazetesini neşre başladı; daha çok orta ve alt sınıf okuyucuya hitap eden bu gazete de DP yanlısıydı; diğerleri gibi onun da sahibi DP listesinden milletvekili olacaktı. *Hergün*'ün bir özelliği de Murat Sertoğlu'nun yazdığı pehlivan tefrikaları ile Kemalettin Tuğcu'nun acıklı romanlarına sayfalarını açmasıydı.

1 Mayıs 1948'de ise İstanbul basını en önemli temsilcilerinden biri olacak *Hürriyet* gazetesiyle tanıştı. 1920'li yıllardan beri özellikle dergicilikte çok başarılı olan ve ünlü *Yedigün* dergisiyle Bâbıâli'de haklı bir şöhret kazanan Sedat Simavi, bütün varını yoğunu harcayarak *Hürriyet* gazetesini kurdu. Deneyimli olduğundan saatte 45.000 adet beş renkli gazete basabilecek bir matbaa makinesini Amerika'dan ithal etmiş ve yepyeni tarzda bir gazeteyle okuyucularının karşısına çıkmıştı. Gazete çıkmadan önce İstanbul'un bütün sokakları gazetenin ilanlarıyla süslenmişti. Okuyucunun rahatlıkla ve keyifle okuyacağı röportaj, fıkra ve tefrika yazarları gazetenin kadrosuna alınmıştı ve özellikle de deneyimli basın fotoğrafçısı Ali Ersan'ın yönettiği, diğer gazetelerde pek rastlanmayan geniş bir fotoğraf bölümü vardı. Amerika'dan alınan çizgi bantlar yerli uygulamalarla *Fatoş, Güngörmüş Ailesi* isimleriyle; ünlü Amerikan polisiye çizgi bandı *Detektif Nik* ise orijinal hâliyle okuyucuya sunuluyordu, hafta sonlarında usta çizer Ratip Tahir'in çizip yazdığı tarihî öyküler; resimli romanlar ve spora o güne kadar görülmemiş bir şekilde gazetede yer verme ve haberleri orta tabaka okuyucusunun da anlayacağı şekilde kaleme alma *Hürriyet*'in özellikleriydi. Gazete ilk farklı atılımını da 1948 Londra Olimpiyatları'na geniş bir kadroyla giderek ve olimpiyatlarda altı altın madalya kazanan güreşçilerimizin fotoğraflarını anında gazeteye basarak yaptı. "Sedat Simavi mutlaka batar." diyen eski kafalı Bâbıâli yâranının düşüncesinin aksine, hiç de kötü bir rakam olmayan 30.000 okuyucuya daha ilk günlerde ulaştı; bu rakam 1950'de 83.000 gibi o günler için çok şaşırtıcı olan bir noktaya gelecekti. Simavi, gazetenin ilk sayısında ilk sayfanın solunu İsmet İnönü'nün bir yazısına, sağını ise Celal Bayar'ın bir yazısına ayırmıştı ve iki parti arasında ayırım yapmaksızın yoluna devam edeceğini göstermişti.

Aynı atılımı bir başka şekilde *Yeni Sabah* gazetesi gerçekleştirdi. İlhami Safa'dan haklarını alarak gazetenin tek sahibi olan Cemalettin Saraçoğlu, gazetesini 1948'de Safa Kılıçlıoğlu adlı bir iş adamına sattı. Kılıçlıoğlu, önemli bir gazeteye sahip olan Bâbıâli dışından ilk girişimcidir. Bugüne kadar yayınlanan bütün gazetelerin patronları eski gazetecilerdir; bunu Kılıçlıoğlu ilk kez bozdu ve akıllı bir iş adamı olduğunun işaretlerini vererek *Yeni Sabah*'ı *Hürriyet* gibi hamle üstüne hamle yaparak yüksek tirajlara çıkarmayı başardı.

1950 yılının 3 Mayıs'ın da ise yılların gazetecisi Ali Naci Karacan tıpkı Sedat Simavi gibi bütün varını yoğunu ortaya koyarak *Milliyet* gazetesini çıkarmaya başladı; bu gazete asıl gelişimini 1950'li yıllarda özellikle Abdi İpekçi'nin yazı işleri müdürü olmasından sonra sağlayacaktır.

1946-1950 döneminde çıkan bir önemli gazete de, 1930'lu yıllarda Almanya'da çeşitli girişimlerde bulunarak çok para kazanan, sonra İsviçre'ye yerleşen ve serveti efsaneleştirilen Habip Edip Törehan'ın çıkardığı *Yeni İstanbul* gazetesidir. Bu gazete *Hürriyet*'in aksine büyük kitlelere değil, daha elit bir kitleye hitap etmeyi yeğliyordu. Gazete idarehanesi ilk kez Bâbıâli dışında, Beyoğlu Belediyesi'nin karşısında idi. Mavi başlıkla çıkan ve dönemin şöhretli gazeteci ve aydınları olan Reşat Nuri Güntekin, Refik Halit Karay, Reşat Nuri Drago, Vedat



4- Seyyar gazete satıcısı ve gazete alan İstanbullular (İBB, Kültür A.Ş.)

Nedim Tör, Fikret Adil, Ömer Sami Çoşar, Abdülhak Şinasi Hisar ve hatta Falih Rıfkı Atay'ı kadrosuna alan gazete, daha sonraki dönemlerin usta gazetecileri olacak Bedii Faik, Tarık Buğra ve İlhan Selçuk'un ilk kez çalıştıkları yayın olacaktı. Gazetenin sahibi Habip Edip Törehan başmakale yazmayı kendi üstlenmişti. Bu biraz aristokrat görünüşlü girişim daha sonraları pek başarılı olamayacak ve çok sık el değiştiren bir gazeteye dönüşecekti.

1950-1980 ARASI İSTANBUL BASINI

Bu otuz sene 1950-1960 DP dönemi, 1960-1971 arası ve 1971-1980 arasındaki dönem olarak üç kısımda incelenecektir. DP döneminin ilk yılları basının göreceli olarak en rahat yıllarıdır ama 1954-1960 arası özellikle muhalif basın için çetin yıllardır. 1960-1971 arasını 27 Mayıs ihtilali sonrasının sancılı seneleriyle Süleyman Demirel iktidarının ilk dönemini oluşturur ve dönem 12 Mart 1971 müdahalesi ile sona erer, 1971-1980 arası ise Türkiye'nin teröre teslim olduğu veya teslim edildiği yıllardır. İstanbul basını bu yıllarda Abdi İpekçi gibi kıymetli gazeteci mensuplarından birkaçını teröre kurban verecek ve dönem, 12 Eylül 1980 darbesiyle son bulacaktır.

1950-1960 Demokrat Parti Dönemi

Bu dönemi de birbirinden farklı nitelikler arz eden üç dönem içinde analiz etmek gerekir.

1950-1954 Dönemi

DP ile basının arasının en iyi olduğu dönemdir. 14 Mayıs 1950 seçimlerinde %52,7 oy alan DP, seçim çoğunluk sistemiyle yapıldığından TBMM'de büyük bir üstünlük sağlamıştır. Kore Savaşı dolayısıyla dünyada tarım ürünlerindeki artış; uygun hasat alınmasına izin veren iklim koşulları ve bunun sonucu yaşanılan iktisadi ferahlama, Türkiye'nin çok istediği NATO'ya girişi; ABD ve Batı'yla ilerleyen ilişkiler ve uzun yılların tek parti sultasından kurtulmanın yarattığı olumlu ortam iktidar

ile Türk basın camiasının büyük bölümünü oluşturan İstanbul basınının âdeta bir balayı yaşamasına uygun şartları sağlamıştır. Bir DP'li bakanın, "Basın yatak odalarımıza bile girebilir." demesiyle simgelenen bu ilişki, 1954 yılına kadar kesintisiz sürecektir.

1954-1957 Dönemi

1954-1957 arası, ilişkilerin gölgelenmeye başladığı yıllardır. 1954 seçimlerinde Türkiye'de bugüne kadar hiçbir partinin erişemediği bir rekor oyla %57,6'yla seçimi kazanan DP ile oyları %39,4'ten %35,4'e düşen CHP arasında ilişkiler iyice bozulmuş; iktisadi ortamın olumlu şartlarının ortadan kalkması, Marshall Planı gereğince sağlanılan ABD mali yardımının artık bitmesi ve DP Hükûmeti'nin IMF ve Dünya Bankası'nın ileri sürdüğü şartların gereğini yerine getirememesi basınla ilk dört yılda kaydedilen gelişmeleri bozan bir etkiyi de beraberinde getirmiştir. Yunanistan ile Kıbrıs dolayısıyla çıkan gerilim, 6-7 Eylül 1955 olayları ve bir kısmı kurucu aza olan çok sayıda milletvekilinin DP'den istifa ederek Hürriyet Partisi'ni kurmaları İstanbul basını için hükûmeti eleştirecek konular olmuş ve hükûmet-basın ilişkileri süratle bozulmuştur. 1950-1954 döneminde İstanbul basınında, *Akşam* ve *Vakit* gibi etkisi çok az iki gazete ve yeni yayınlanmaya başlayan *Dünya* dışında bütün gazeteler DP'ye en azından sempatiyle bakarken bu dönemin sonunda İstanbul basınının büyük bölümünün artık bu sempatiyi de göstermediği görülmektedir.
Buna karşı hükûmetin de basına tavrı değişmiştir; ceza kanunlarında yapılan değişiklikler, o zaman gazete kâğıdı ve resmî ilan tahsisinin hükûmet elinde olmasından dolayı çıkan sorunlar ve gazeteci tutuklamaları bu arada 80 yaşını geçmiş Hüseyin Cahit Yalçın'ın bile hapse girmesi, ilişkilerin bozulduğunun bariz kanıtlarıdır.

1957-1960 Dönemi

Bu dönemde ilişkiler çok daha kötüye gidecektir. İlk kez %50'nin altına düşerek, %47,9 oy alan DP'nin karşısına %41 oy alarak ve TBMM'de milletvekili sayısını kırklardan yüz yetmişlere çıkartarak moral bulan CHP, uzlaşmaz ve yıpratıcı bir muhalefet yapacaktır. Döviz darboğazı nedeniyle çekilen sıkıntılar; Türk lirası karşında doların değerini 2.80 TL'den 9.08 TL'ye çıkararak yapılan %300'ü aşan devalüasyon CHP'nin elini kuvvetlendirecektir. DP buna karşılık Vatan Cephesi örgütünü kurarak saflarını sağlamlaştırmanın yolunu seçmiş; ancak bu ortam ülkede birbirinden âdeta nefret eden iki kesim oluşmasına neden olmuştur. Uzlaşma zemini o derece ortadan kalkmıştır ki köy ve kasabalarda DP'liler ile CHP'lilerin camilerini bile ayırdıkları söylenmektedir. Bu ortamda İstanbul basınının büyük kısmı muhalefet safına geçmeyi yeğlemiştir; bunun sonucu basın muhakemeleri yaşanmış ve pek çok basın mensubu tutuklanmıştır. *Basın Kanunu*'nda değişiklikler yapılmış ve istenmemesi gereken bu kaotik ortam ne yazık ki ülkemizi 27 Mayıs 1960 darbesine götürmüştür.

Bu üç ayrı dönem içinde İstanbul basınını incelersek şu tespitleri yapabiliriz:

1950 yıllarında İstanbul'da *Hürriyet, Vatan-Cumhuriyet, Yeni Sabah, Yeni İstanbul, Akşam, Tercüman, Son Posta, Milliyet, Dünya, Son Saat, Vakit, İstanbul Ekspres* ve *Hergün* gazeteleri yayınlanmaktadır.

Bunlardan Sedat Simavi'nin *Hürriyet*'i etkili bir yayın organı olarak dikkati çekti. Gazete, kuruluştaki tirajını 30.000'den 1953'te 150.000 civarına yükseltmişti ve bu rakam her gün artarak dönem sonunda 300.000'lere dayanıyordu. Bu rakamlar basın tarihimizde şimdiye kadar rastlanmamış sayılardı. Bu tiraj artışında daha önce de değindiğimiz faktörler yanında, özellikle Refik Halit Karay'ın tefrika romanları; çarpıcı haberler, spor haberlerindeki artış etkili oluyordu. *Hürriyet* yeniliklerin gazetesi idi; mesela Yahya Kemal Beyatlı'nın dilden dile dolaşan ama hiçbir yerde yayınlanmayan şiirleri bu gazetede yayınlanıyordu. Okuyucu arttıkça *Hürriyet*'in etkisi de arttı. Mesela Türkiye'nin Kıbrıs sorunuyla tanışmasına Sedat Simavi sebep oldu; dönemin Dışişleri Bakanı Fuat Köprülü'nün "Bizim Kıbrıs gibi bir meselemiz yoktur." demesine karşın Sedat Simavi, inatla bu konuyu işledi ve kamuoyunda karşılık buldu. Bu arada Köprülü, Sedat Simavi'yi mahkemeye bile vermiş ama Simavi beraat etmişti. Sedat Simavi 11 Aralık 1953'te vefat edince arkasında çağdaş ve popüler gazeteciliğin iyi bir örneğini oğulları Erol ve Haldun Simavi'ye bırakmıştı. Sedat Simavi'nin ölümü *Hürriyet*'i pek etkilemedi ve gazete başarılı çıkışını sürdürdü. 1954-1960 arasında *Hürriyet*'in DP Hükûmeti'ne karşı göreceli olarak daha ılımlı davrandığını söyleyebiliriz. 6-7 Eylül olayları sonrasının ünlü Sıkıyönetim Komutanı Nurettin Aknoz, bir emrine uymadığı için gazeteyi 15 günlüğüne yayınlanmaktan men etmişti ama özellikle 1957-1960 arası gazeteci tutuklamalarında *Hürriyet*'ten bir isme pek rastlanmaz.

Bu dönemde büyük bir gelişme gösteren gazete ise *Milliyet*'tir. Özellikle, 1954 yılından sonra Abdi İpekçi'nin yönettiği gazete, *Hürriyet* örneğinde olduğu gibi spor servisini kuvvetlendirip son sayfayı spora ayırarak çizgi roman, örneğin *Abdülcanbaz* çizgi bandını yayınlayarak ve iyi bir habercilik yaparak büyük bir sıçrama kaydetti. Özellikle gazeteden ayrılan Peyami Safa'nın yerine Çetin Altan'ın gelmesi gazetenin muhalif yapısının göstergesi

olmuştu. Gazetenin sahibi Ali Naci Karacan'ın 1955'te ölümü de gazetenin çıkışını etkilemedi.

Ahmet Emin Yalman'ın *Vatan*'ı 1950-1954 döneminde DP'yi en yoğun şekilde tutan gazetedir. 22 Kasım 1952'de Malatya'da uğradığı suikast sonrası DP Hükûmeti'nin kendisine kuvvetle arka çıkması bu ilişkileri pekiştirmiştir. Mesela 1954 seçimleri öncesi yapılan *Basın Kanunu* değişikliklerini DP Mebusu Nadir Nadi'nin *Cumhuriyet*'i eleştirirken, Yalman şöyle yazıyordu: "Muhalefet partilerinin isterik saldırıları ve onların arkasına gizlenen komünistlerin yıkıcı çalışmaları arasında bir ayırım çizgisi çekmek imkânı yoktur. Ceza kanunlarındaki değişiklikler belli başlı gazete başyazarlarına danışılarak yapılmıştır."

Ama bu durum 1955'ten sonra değişecek, Yalman, DP'nin en hızlı karşıtlarından biri olacak hatta tutuklanıp hapse bile girecektir. *Vatan* bu gelişmeler sırasında mali zorluklarla karşılaşacak ve sermaye artırımı yapıp seksenden fazla ortağı olan bir gazete hâline dönüşecek; bu da yönetimde yarattığı sorunlarla gazetenin sonunu hazırlayacaktır.

Cumhuriyet ise bazı konulardaki eleştirilerine karşın DP iktidarının ilk beş yılında mutedil bir yayın politikası güttü. Başyazarı Nadir Nadi bağımsız olarak DP listelerinden 1950 ve 1954 yıllarında milletvekiliydi. Gazete eski alışkanlıklarını sürdürüyordu; yani *Hürriyet, Milliyet* ve *Yeni Sabah*'ın yaptığı popüler ve çağdaş gazetecilik çizgisinde değildi. 1957'den sonra DP'ye karşı yürütülen muhalefetin başını çekti ve birçok kez kapatıldı.

Akşam ise 1950-1954 döneminin ender muhalif gazetelerinden biriydi. Ortaklarından Necmettin Sadak 1953'te ölünce gazetede tek adam olan Kâzım Şinasi Dersan bu eski gazeteye bir atılım yaptıramadı ve 1957'de gazete armatör Malik Yolaç'a satıldı. İyi bir iş adamı olan Yolaç, gazeteye bir hareket getirecek ve bunun etkileri özellikle 1960'tan sonra iyice hissedilecektir.

Muhafazakâr bir yapıya sahip Habip Edip Törehan'ın *Yeni İstanbul*'u sahibinin arzusu veçhile ciddi ve elit bir okuyucu kitlesine hitap etmeyi düşünen bir yayın organıydı. Türk gazeteciliğinde ayrı bir iktisat sayfası bulunan ilk gazetedir. Ancak 1952'den sonra gazetenin iki ağır topu Falih Rıfkı Atay ve Bedii Faik'in kendi gazetelerini kurmalarıyla birlikte etkisini yitirmeye başladı ve bu, Törehan'ın öldüğü 1964 yılına kadar sürdü. Bu tarihte gazete el değiştirip Bâbıâli'ye geri dönecektir.

Bu dönemde hızlı bir gelişim gösteren gazetelerden biri de *Yeni Sabah*'tır. 1955'te tiraj bakımından *Hürriyet*'e yaklaşan tek gazetedir. Bunun en büyük nedenlerinden biri; popüler bir gazete olma niteliklerini kazanmasıysa bir diğeri de okuyucu tarafından çok tutulan Esat Mahmut Karakurt'un tefrika romanlarıdır. Gazetenin patronu Safa Kılıçlıoğlu, DP'yle ilişkilerinin gelişmesine göre muhalif veya DP yanlısı olabiliyor ve bir gün İnönü'ye telgraf çekip "Tesislerim emrinizdedir paşam." derken kısa bir süre sonra İnönü'yü şiddetle eleştirebiliyordu. *Yeni Sabah*'ın bu dönemde *Vatan* ve *Dünya* gazeteleriyle çok sert polemikleri olmuştur.

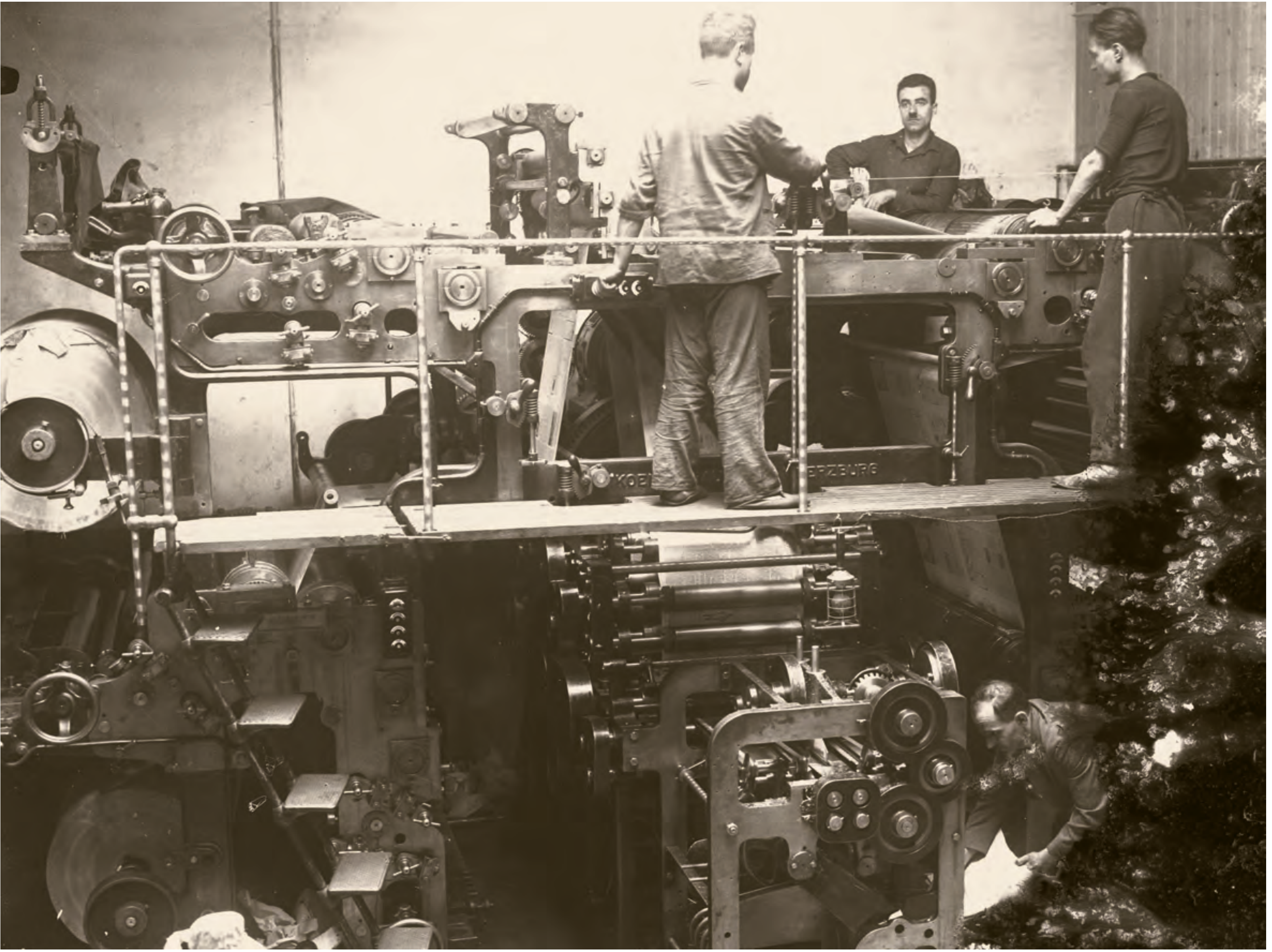
1952'de kurulan ve CHP'nin İstanbul basınındaki temsilcisi rolüne soyunan *Dünya*'nın kurucuları CHP'li sekiz iş adamı ile Falih Rıfkı Atay'dır. Bir süre sonra yönetim Atay ile Bedii Faik'e geçecektir. Özellikle Bedii Faik'in DP'ye muhalefeti ve etkili ve şiddetli eleştirileri, gazeteyi muhalif okuyucular katında itibarlı hâle getirmiştir. Bedii Faik pek çok kez hapse girecek ve gazetesi kapatılacaktır.

Bu dönemin yeni gazetelerinden biri de 1950'de basına giren *Tercüman*'dır. Çeşitli iş adamları yanında deneyimli gazeteci Cihat Baban tarafından kurulmuştur. 1946-1950 ve 1954 yıllarında DP'den milletvekili olan Baban, 1954'e kadar DP yanlısı bir gazete olan *Tercüman*'dan, DP'den ayrılıp Hürriyet Partisi'ne katılınca ayrılmak zorunda kaldı. Gazete popüler gazeteciliği seçmesinin yanı sıra dinî içerikli tefrikalarının da etkisiyle bir ara 160.000 tiraja çıkmıştı. *Tercüman* özellikle *Milliyet*'ten ayrılan Peyami Safa'nın etkisiyle DP yanlısı bir gazete olacak, ancak 27 Mayıs darbesi sonucu Peyami Safa'yı kovup en keskin DP karşıtı gazetelerden biri hâline gelecektir. Bu değişim ilkesel değildir, gazeteyi satın alan patronların etkisinden kaynaklanmaktadır.

Yeni bir gazete ise 1951 yılında Mithat Perin'in kurduğu *İstanbul Ekspres*'tir. Gazete büyük fotoğraflar ve sansasyonel büyük başlıklarla çıkan bir akşam gazetesiydi ve 6-7 Eylül olaylarının görünen tetikçisiydi. O gün gazete, 300.000'e yakın bir tiraj yakaladı ama olaylardan sonra sıkıyönetimce kapatıldı.

Son Posta gazetesinin sahibi ve başyazarı Selim Ragıp Emeç, DP milletvekili olduğundan bu dönem boyunca hükûmeti tutan gazetelerden biri olarak ama etkisi giderek azalan bir şekilde yayın yaşamını sürdürdü ve 27 Mayıs ihtilali sonrası kapandı.

Aynı şekilde DP milletvekili olan Mehmet Faruk Gürtunca'nın *Hergün*'ü de DP'yi destekleyen ama orta sınıf ve altına hitap eden bir gazete olarak, tıpkı *Son Saat* gibi küçük bir tirajla basında görülmeye devam etti. *Vakit* gazetesi ise Hakkı Tarık Us'un ölümünden sonra 1956'da kapandı.



5- Gazete baskısı (İBB, Kültür A.Ş.)

1960-1971 Yılları Arası

Bu dönemin ilk yılları darbenin etkisiyle sıkıntılı ve trajik geçti. Yönetimi ele alan Millî Birlik Komitesi, eski yönetimi Yassıada'da adil olmayan koşullarda yargılarken bir yandan da 147 öğretim üyesini üniversiteden kovdu; kendi aralarında anlaşmazlık sonucu 14 üye yurt dışına sürüldü; Kurucu Meclis yeni bir anayasa yaptı ve referandumla kabul edildi; CHP'nin yanında eski DP yandaşlarına hitap eden partiler kuruldu. Bu arada Yassıada davaları sonunda Adnan Menderes ve iki bakanı idam edildi. Ordu içinde başka başka gruplar faaliyete geçti. Bu ortamda yapılan seçimleri hiçbir parti kazanamadı. CHP, 1957 seçimlerinden daha az oy aldı. DP'li kitleye hitap eden partilerden Adalet Partisi neredeyse CHP kadar oy aldı. 1961-1964 arası İnönü başkanlığında koalisyon hükûmetleri ve daha sonra Suat Hayri Ürgüplü başkanlığında CHP dışı partilerin kurduğu hükûmetlerle geçti; bu arada Albay Talat Aydemir iki kere darbe teşebbüsünde bulundu.

1965'te yapılan seçimleri Süleyman Demirel başkanlığındaki AP, %53'e yakın oy alarak kazandı ve ülkeyi AP idare etti. Gündemin en önemli konusu Yassıada mahkûmlarına çıkartılacak af idi. 1969 seçimlerini de AP kazandı ama gerek dünyadaki 1968 öğrenci olaylarının Türkiye'ye yansımasıyla çıkan olaylar gerek AP'nin elliye yakın milletvekilinin partiden ayrılıp yeni parti kurması yüzünden ortam karıştı ve 12 Mart 1971'de ordu bu sefer emir komuta zinciri içinde müdahalede bulunup Demirel'i istifa ettirdi ve Nihat Erim Hükûmeti'ni göreve getirtti.

Kısaca anlattığımız bu gelişmelerde İstanbul basını aktif bir şekilde olaylara karıştı. Yassıada davalarını tek taraflı ve objektif olmayan bir şekilde yansıtan basının bu davalarda iyi bir imtihan verdiği söylenemez Çarpıcı bir örnek olarak şu gelişmeyi verebiliriz. Celal Bayar'ın

İş Bankası'nda 103.000.000 lirası bulunduğu iddia edildi; yalan olduğu açık olan bu iddia üzerine *Milliyet* gazetesinin çok ünlü bir yazarı Yassıada intibalarını yazarken "Elimi cüzdanımdan çekemedim, Celal Bayar benim cüzdanımı da çarpar diye korktum." diyebiliyordu.

Bu dönem gazeteleri açısından İstanbul basınını incelersek; özellikle AP aleyhine yazan gazetelerin başında *Cumhuriyet* gazetesini görürüz. Bir ara başyazar Nadir Nadi'yle diğer ortaklar arasında ihtilaf çıktı; yılların yazı işleri müdürü Cevat Fehmi Başkut, Nadir Nadi'yle birlikte ayrıldı; 20 ay süren bu ayrılıktan sonra Nadir Nadi gene gazetenin başına döndü. Bu arada *Cumhuriyet* gazetesinin tarihiyle ilgili en önemli isimlerden biri olacak İlhan Selçuk 8 Nisan 1962'de *Cumhuriyet* kadrosuna katıldı. Gazetenin tirajı 160.000'e yükselmişti.

Akşam gazetesi ise ilk kez İstanbul dışında Ankara ve İzmir'de basılarak büyük bir yeniliğe imza attı; ilk Avrupa baskısını da gerçekleştirdi gazeteden. Gazetenin sahibi Malik Yolaç sağ partilerle işbirliği yapmasına karşın, gazete kadrosundaki Çetin Altan ve İlhami Soysal gibi yazarların etkisiyle *Akşam* sol eğilimli bir gazete oldu. Bu arada "her okuyucuya ikramiye" kampanyasıyla tirajı 200.000'e çıktı ve daha sonraki yıllarda basının başına bela olacak lotaryacılığı başlattı. Ancak reklam alamadığından mali sorunlarını halledemedi ve gittikçe güç kaybederek birçok kez el değiştirip 1982 yılında kapandı.

Hürriyet darbenin ilk zamanlarında zor günler geçirdi; göstericiler DP'ye gerekli muhalefeti göstermediği gerekçesiyle gazete önünde nümayişler yaptılar; gazete de bu havayı ortadan kaldırmak için "Devrim Şehitleri" anıtı yapılmasını önerdi! Ancak *Hürriyet*'in Yassıada davalarında göreceli olarak objektif kaldığını belirtmek gerekir. Gazete, okuyucu sayısını artırmaya devam etti ve dönemin sonuna doğru tirajı 1.000.000'a çok yaklaştı. *Milliyet* de İpekçi'nin yönetiminde etkisini artırarak yaşamına devam etti ve tirajı 300.000'i aştı. *Tercüman* ise bir bocalama dönemi geçirdikten sonra bir iş adamı olan Kemal Ilıcak tarafından satın alındı ve yeni bir atılım içine girerek DP yanlısı yazarları kadrosuna alıp iktidarın en kuvvetli taraftarı olarak hızla gelişti.

Dünya gazetesi ise tamamen Bedii Faik'in oldu ve Falih Rıfkı Atay gazetede yalnız başyazar olarak görev yaptı. 1965'e kadar CHP'yi tutan ve söylentilere göre Talat Aydemir cuntacılarıyla işbirliği yaptığı ifade edilen Bedii Faik ve Atay, CHP'de Bülent Ecevit'in genel sekreter olup ortanın solu programıyla meydana çıkması üzerine CHP karşıtı bir politika izleyip Demirel hükûmetlerinin ateşli bir savunucusu oldu.

Bu dönemin ilk yıllarında İstanbul basınının iki önemli üyesi *Vatan* ve *Yeni Sabah* çok zor günler geçirdiler. *Vatan* çok ortaklı yapısından doğan sorunlar dolayısıyla yılların gazetecisi Ahmet Emin Yalman'la yollarını ayırdı; Yalman, *Hür Vatan* diye yeni bir gazete çıkardıysa da başarılı olamadı. Yeni *Vatan*'ı bir süre Naim Tirali yönetti; gazeteyi Ankara'ya taşıdı ama başarılı olamadı. *Yeni Sabah* ise sahibi Safa Kılıçlıoğlu'nun gazetecilere büyük olanaklar sağlayan ve Millî Birlik Komitesince çıkarılan yasadan sonra, "Bu gibi yasalardan sonra artık Türkiye'de gazetecilik yapılamaz." diyerek gazetesini 30 Haziran 1964'te kapattı ve ansiklopedi yayıncılığına geçti. Bir diğer eski gazete *Yeni İstanbul* ise sahibi Habip Edip Törehan'ın ölümü üzerine AP milletvekili Gökhan Evliyaoğlu tarafından satın alındı. Daha sonra ileriki günlerin skandallarla ünlenecek iş adamı Kemal Uzan'a satıldı. 1968 yılında Uzan, pek çok ünlü gazeteciyi transfer ettiyse de başarıyı yakalayamadı.

Bu dönemde İstanbul basınında bazı yeni gazeteler de görüyoruz; bunların ilki eski CHP genel sekreteri Kasım Gülek'in 1961'de çıkardığı *Tanin*'dir. Bu gazete, yazarlarından Aziz Nesin ve İhsan Ada'nın Millî Birlik döneminde tevkifleriyle adından söz ettirdi. Tevkif olayından sonra Gülek, Aziz Nesin'i işten attığını açıkladı. Bu olay gazetenin zaten pek az olan tirajını daha da azalttı ve gazete dört ay içinde kapandı.

Asıl önemli olan gelişme ise bütün basının DP aleyhinde olduğu bir dönemde başyazarlığını Peyami Safa'nın yaptığı *Havadis* gazetesidir. Eski DP'lileri savunan bu gazete, Temmuz 1960'ta kapatıldı. Daha sonra Ankara'da yayınlanan *Son Havadis* gazetesi alınarak bu işlevi sürdürmeye başladı. 15 Haziran 1961'de Peyami Safa'nın ölümü üzerine başyazarlığı DP'nin Ankara'daki eski yayın organı *Zafer*'in başyazarı Mümtaz Faik Fenik üstlendi. Gazete İstanbul basınında *Tercüman* ile birlikte AP'nin yayın organı oldu.

26 Kasım 1968'de Haldun Simavi, *Hürriyet*'i kardeşi Erol Simavi'ye bırakarak *Günaydın* gazetesini çıkarmaya başladı. İleri baskı teknikleriyle sansasyonel gazeteciliği gündeme getirdi. Onun için haberin doğru olması değil, ilginç olması önemliydi. Köşe yazarlığı önemsenmiyor; haberlerin kısa ve çarpıcı olması isteniyordu. Necati Zincirkıran yönetimindeki gazete bu fonksiyonunu yerine getirecek ve kimsenin ümit etmediği 350.000 tirajını yakalayacaktı. Simavi daha sonra *Günaydın*'la birlikte çıkardığı, *Son* ve *Tan* gazetesi ve *Gırgır* dergisiyle de bu başarılarını perçinledi. Siyasi olarak başta tarafsız olan gazete, Simavi ile Demirel arasındaki kişisel meselelerden dolayı AP'nin en hızlı karşıtı oldu.

İSTANBUL RADYOSU

BÜLENT ARI*

XIX. asrın sonlarında dünya çapında heyecan uyandıran radyo ve radyoculuk hakkındaki gelişmelere Türkiye de kayıtsız kalmadı ve ülkede 1920'lerin başında ilk radyo tecrübeleri yaşanmaya başladı. İlk radyocularımızdan müzisyen Ruşen Ferit Kam'ın İstanbul'da Darülfünun konferans salonunda bir Fransız savaş gemisinden yapılan müzik yayınlarını öğrencilerine dinlettirdiği bilinmektedir. Türkiye'de, bilinen ilk radyo denemelerinden biri de Rüştü Uzel'e aittir: 20 Mart 1923 tarihli *Tevhîd-i Efkâr* gazetesinde Rüştü Uzel'in radyo yayını denemelerinin haberine şöyle yer verilmişti:

> *Darülmuallimin muallimlerimizden Rüştü Bey, bir aydan beri İstanbul halkına dahi, Avrupa ve Amerika'da birdenbire fevkalade taammüm eden telsiz telefon hakkında bir fikir verebilmek için tecrübeler yapmaktadır. Dün Darülmuallimin konferans salonundan bir nutuk, ney ile çalınan bir zeybek şarkısı terennümatı, Darülfünun'dan vazıh bir surette dinlenebilmiştir.*

Bu denemelerden sonra 1925 yılında *Telsiz Tesisi Hakkında Kanun* çıkartılarak, kurumsal radyo yayıncılığı hususunda ilk adım atıldı. İstanbul'da Osmaniye'ye, Ankara'da ise Babaharman bölgesine vericiler inşa edildi ve radyo yayını yapacak teçhizat eklendi. İstanbul'daki ilk radyo deneme yayınları kısa süreliğine Osmaniye'deki vericinin hemen yanına kurulan bir stüdyodan yapıldı. Türkiye'nin ilk radyo yayıncılık kurumu olan Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi'nin (TTTAŞ) söz ve müzik neşriyatlarına başladığı ilk stüdyosu, İstanbul Büyük Postanesi içerisindeydi. 8 Eylül 1926 tarihinde kurulan TTTAŞ'ye, yayınlarını gerçekleştirmesi için postane binasının üst katında iki oda tahsis edilmiş, yayın 5 Mayıs 1927'de başlamıştı. Radyo yayıncılığında henüz yeni olan Türkiye'de radyoya ilgi beklendiği gibi değildi.

İstanbul Radyosu'nun ilk yıllarında günlük yayın süresi 4,5 saatti. Yayın, söz ve müzik neşriyatından oluşuyordu. Söz neşriyatında, Anadolu Ajansı'ndan temin edilen, Esham ve Tahvilat, Zahire Borsası haberleri verilirdi. Yalnız söz neşriyatı, müzik neşriyatına göre sınırlıydı. Radyodaki müzik saatlerinde, stüdyoda Türk sanat musikisinin önemli isimleri müzik icrası yapardı. İstanbul Radyosu'nda "Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Musiki Heyeti" fasıl müziğini, Popof yönetimindeki "Telsiz Telefon Stüdyo Orkestrası" ise Batı müziğini icra ediyordu. Cemal Reşit Rey yönetiminde Oda Musiki Cemiyeti konserlerinin radyodan yayınlanması, müzik yayını konusunda dönemin önemli bir gelişmesiydi. Neyzen Tevfik, Hafız Burhan Saz Heyeti, Cemal Kâmil Saz Heyeti de stüdyodan müzik icra edenler arasındaydı. TTTAŞ döneminde radyo, bazı canlı yayınlar da gerçekleştirmişti: İstanbul Radyosu 1927 yılının Temmuz ayında İstanbul'a Millî Mücadele'den sonra ilk kez gelen Gazi Mustafa Kemal'in karşılanmasını naklen verdi. Gazi Mustafa Kemal'in 1 Kasım 1928'de Büyük Millet Meclisini açarken verdiği nutuk da İstanbul Radyosu tarafından yayınlanmış ve belli semtlere yerleştirilen hoparlörler sayesinde halka duyurulmuştu. 1930'da Şehir Tiyatrosu'ndan naklen tiyatro yayını gerçekleştirildi.

İstanbul Radyosu, 1934 yılında İstanbul Postanesi'ndeki stüdyolarını, Beyoğlu'ndaki Ambassador Oteli'nin üst katına taşıdı. TTTAŞ döneminde, mali sıkıntılar sebebiyle Ankara ve İstanbul yayınları geçici sürelerle durduruldu. Bu konuda hükûmetin yardımlarına karşın, kendini geliştiremeyen şirketin 13 Haziran 1937 yılında Bolu milletvekili Falih Rıfkı Atay'ın başkanlığında yapılan hissedarlar genel kurul toplantısında tasfiyesine karar verildi.

1940 yılında İstanbul ve Ankara radyoları Matbuat Umum Müdürlüğü'ne bağlandı. Bu dönemde düzenli yayına geçen Ankara Radyosu'nun yayınları İstanbul Radyosu'na ulaştırılmaya çalışıldı. İstanbul Radyosu'nun Beyoğlu Postanesi'ne (bugün Galatasaray Müzesi binası) taşınmasıyla iki radyo arasındaki bağlantı kuruldu. Ancak bu teşebbüs de on ay sürdü ve İstanbul Radyosu 1944 yılında sessizliğe büründü.

1944 yılından, İstanbul Radyosu'nun yeni binasında yeni ilkelerle yayına başlayacağı 1949 yılına kadar Ankara Radyosu, Türkiye'ye radyo hizmetini başarılı bir şekilde sürdürdü. 1949 yılında İstanbul Radyosu'nun Harbiye'de kurulacak bugünkü yeri için mimari proje yarışması düzenlendi. 74 projenin katıldığı yarışmada Doğan Erginbaş, Ömer Güney, İsmail Utkular'ın ortak projesi birincilik kazandı. Ve İstanbul Radyosu 19 Kasım 1949 tarihinden itibaren 150 kW verici gücüyle Harbiye'deki kendi binasında yeniden düzenli yayınlarına başladı.

İstanbul Radyosu, ilk yıllarda personel ihtiyacını Ankara Radyosu'ndan nakillerle kapatmaya çalışıyordu. İstanbul Radyosu'na gelen sanatçılar, aynı zamanda hocalık da yaparak radyonun bir "okul" olmasını sağladı. Sanatçıların kadrolu olmaması programların sürekliliği açısından

* İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi

1971-1980 Arası

Bu dönemin ilk yılları 12 Mart darbesinin önerdiği Nihat Erim, Ferit Melen ve Naim Talu hükûmetleriyle geçmiş; cumhurbaşkanlığı seçimi sorunuyla boğuşulmuş; 1973'teki seçimlerde hiçbir parti çoğunluğu alamamış; önce CHP-MSP koalisyonu, daha sonra Milliyetçi Cephe koalisyonu başa geçmiş; 1977 seçimleri de kimseye tek başına iktidarı vermemiş; gene Milliyetçi Cephe koalisyonu, CHP-Bağımsızlar koalisyonu ve en sonunda dışarıdan destekli AP koalisyonu ülkeyi yönetmiş ve 12 Eylül'e gelinmiştir.

Askerî darbeye kadar geçen sürede ülke, iki önemli sorunla uğraşmıştır: Birincisi gittikçe yükselen ve her gün şiddetini ve kutuplaşmayı artıran terör, ikincisi ise kronik hâle gelen yüksek enflasyondur.

Bu yıllarda İstanbul basınının durumu ise çok acınacak hâldedir; bir taraftan teknolojik gelişmeler izlenip ülke çapında dağılımla okuyucu sayısı hızla artarken, 12 Mart darbesi sonucu ortaya çıkan askerî rejim bütün Cumhuriyet tarihinin en büyük baskısını kurmuş, her kesimden gazeteci uzun süren bir mahpusluk geçirme eziyetine maruz kalmış ve gazetecilik yapamaz hâle gelmiştir. Bunun tipik örneği yıllarca yattığı hapisten çıktıktan sonra gazetelerde ancak mahlas kullanarak veya imzasız olarak yazabilen Çetin Altan'dır.

Gazetelerin durumunu incelersek; *Hürriyet, Günaydın* ve *Tercüman*'ın *Milliyet*'le birlikte, tirajı en yüksek dört gazete olarak ortaya çıktığını görürüz. Özellikle *Hürriyet* bazı konularda önceliği ele alarak yurt çapında örgütlenmiş Ankara, İzmir, Adana, Erzurum ve Almanya'da yeni matbaalar açmış ve dağıtım sorununu çözecek olanaklar yaratmıştır; daha sonraları bunu diğerleri de izlemiştir.

Yılların gazetesi *Cumhuriyet* ise 12 Mart döneminde artık simge olmuş yazarı İlhan Selçuk'un tutuklanması sonucu ortaklar arasındaki ihtilaf dolayısıyla Nadir Nadi dışındaki ortakların eline geçmiş ancak okuyucu tepkisi sonunda eski yönetime dönülmüştür. İlhan Selçuk'un yanında 1975 yılında gazeteye giren Uğur Mumcu'nun da katkılarıyla gazete sol kesimin bayraktarlığına soyunmuştur.

Milliyet gazetesi ise Abdi İpekçi'nin yönetiminde CHP'ye meyyal olsa da orta yolu ve aklı temsil eder bir tavır takınmış ve okuyucu katında büyük bir saygınlık kazanıp ülkenin ilk dört gazetesinden biri olmuştur. Ancak deneyimli ve yurtsever gazeteci Abdi İpekçi henüz elli yaşındayken 1 Şubat 1979'da terörün kurbanı olmuştur. Bu darbe gazeteyi etkilemese de patron Ercüment Karacan'ı etkilemiştir. Karacan'ın gazeteden soğuması üzerine 1979 yılı sonunda basında iş adamları egemenliğinin ve holdingler döneminin başlangıcı kabul edilecek bir gelişme yaşanmış, Aydın Doğan *Milliyet*'e ortak olmuştur.

Bu dönemde *Akşam, Dünya, Son Havadis, Hergün, Yeni İstanbul* marjinal gazeteler olarak yaşamışlar ve mukadder akıbetlerine doğru ilerlemişlerdir. *Vatan* gazetesi ise bir süre Ankara'da yayınına devam etmiş ama tutunamayarak 1978'de kapanmıştır.

1971-1980 arasında İstanbul basınına iki yeni gazetenin katıldığını görüyoruz: 29 Mart 1972'de kurulan, Enver Ören'in sahipliğini üstlendiği *Türkiye* ve Millî Selamet Partisi'nin yayın organı olan, 12 Ocak 1973'te yayına başlayan *Millî Gazete*. 1980 başlarında *Günaydın* gazetesinin daha popüler ve daha apolitik bir uygulaması olan *Tan* gazetesi ile *Tercüman* gazetesinin aynı kulvardaki uygulaması *Bulvar* gazetesi de yayınlanmaktadır.

1980'DEN GÜNÜMÜZE İSTANBUL BASINI

1980'den günümüze Türkiye büyük gelişimlere sahne oldu. 1980-1983 arası askerî yönetim vardı. 1983-1991 arası ülkeyi Turgut Özal başkanlığındaki Anavatan Partisi'nin tek parti hükûmeti yönetti. Hükûmet ekonomide devrim sayılabilecek başarılarına karşın çok yüksek seyreden enflasyonu indirmede başarılı olamadı. 1991-2002 koalisyon hükûmetleri dönemiydi; bu dönemde en önemli sorun Doğu Anadolu'daki terördü. 28 Şubat 1997'de ordu yine dolaylı bir müdahalede bulundu. 2001 yılında Türkiye büyük bir mali krize girdi, pek çok banka kapandı. Ekonomiden Sorumlu Devlet Bakanlığı görevine IMF Başkan Yardımcısı Kemal Derviş getirilerek çok sıkı ve can yakıcı önlemler alındı; 2002 yılındaki seçimde Adalet ve Kalkınma Partisi koalisyona ihtiyaç kalmayacak miktarda milletvekili kazandı. Bugüne (2014) kadar da 2007 ve 2011 seçimlerini kazanarak konumunu korudu.

1980 darbesinin ilk günlerinde basın büyük bir tutukluluk ve gazete kapatma furyasıyla karşılaştı. Örneğin, *Cumhuriyet* ve *Millî Gazete* dörder kez; *Hürriyet, Tercüman* ve *Günaydın* ikişer kez kapatıldı.

Bu dönemin en önemli gelişmeleri ise ülkedeki karışıklıklar sonrası Muammer Aksoy (1984), Bahriye Üçok (1990), Çetin Emeç (1990), Uğur Mumcu (1993), Ahmet Taner Kışlalı (1999) gibi yazar ve gazetecilerin failleri hâlâ bulunamayan cinayetlere kurban gitmesidir.

İstanbul basınında en büyük değişim ise geleneksel gazete sahibi-başyazar ekolünden holding gazeteciliğine geçiştir. Bu aşamayı anlamak için gazeteler bazındaki bazı gelişmelere değinmek gerekir.



1- İstanbul Radyosu

sorun teşkil ediyordu. Bu yüzden Cevdet Çağla ve Mesut Cemil, radyonun ilk sözleşmeli personel ekibini oluşturdu: Alaaddin Yavaşça, Arif Sami Toker, Afife Edipoğlu, Mustafa Çağlar, Akile Artun, Ekrem Kongar, Can Akşit, Necmi Rıza Ahıskan, Safiye Ayla ilk sözleşmeli personeller arasındaydı.

İstanbul Radyosu yeniden yayın hayatına başladıktan sonra müzik yayınlarında özellikle Türk musikisinde ilerleme kaydetti: 1950-1960 yılları arasında Sadi Işılay, Kadri Şençalar, Münir Nurettin Selçuk, Hamiyet Yüceses, Müzeyyen Senar, Safiye Ayla, Can Akşit, Mustafa Çağlar, Cevdet Çağla, Hakkı Derman, Perihan Altındağ, Sabite Tur gibi sanatçılar, radyodan müzik neşriyatına katıldı. Müzik ve radyo tarihimizin önemli isimlerinden Zeki Müren, İstanbul Radyosu'ndan ilk canlı konserini 1 Ocak 1951'de verdi. Bu dönemde halk müziği neşriyatı da gelişme kaydetti: İstanbul Radyosu'nda, Ankara Radyosu'nda çalışan Mustafa Sarısözen'in katkılarıyla "Yurttan Sesler Korosu" oluşturuldu. Hafif Batı müziği alanında da adımlar atıldı. İstanbul Radyosu stüdyolarında İlham Gencer, hafif müzik neşriyatını yürüttü. Bülent Vardan, Cumhur Alp, Celal İnce, hafif Batı müziği hakkında programlar sundu.

1950'li yıllar, günümüzde şöhret sahibi büyük sanatçıların, spikerlerin seslerini yeni duyurduğu bir dönemdi. Stüdyolarında ağırladığı, yetiştirdiği sanatçılar sayesinde İstanbul Radyosu, bu konuda başlı başına önemli bir role sahipti. Türkiye'nin kültürel süreci için son derece önemli olan bu rol, sadece ses neşriyatı için değil, söz neşriyatı için de geçerliydi: Dinleyiciler, kültür muhtevalı programları önemli isimlerin seslerinden işitiyorlardı. Orhan Hançerlioğlu'nun "Hikâye Saati", Behçet Kemal Çağlar'ın "Şiir Dünyamız", Eflatun Cem Güney'in "Masal Saati" Şevket Rado, Bedii Faik, Eşref Şefik'in "Spor Sohbetleri" ve Ekrem Reşit Rey yönetimindeki "Radyofonik Piyes" İstanbul Radyosu'nun söz neşriyatını oluşturan programları arasındaydı. Söz neşriyatında dinleyici ile iç içe olan yayınlar o dönem için bir yenilikti. Orhan Boran ve Tarık Gürcan'ın hazırlayıp sundukları "Şehirde Bu Hafta", "Dinleyici Sesiyle İstekler" gibi programlar beğeniyle karşılandı.

En önemli gelişme muhakkak ki İzmir'in en tanınmış yerel gazetesi *Yeni Asır*'ın sahibi Dinç Bilgin'in 22 Nisan 1985'te İstanbul'da yayınlamaya başladığı *Sabah* gazetesidir. Bu gazete tıpkı Haldun Simavi'nin *Günaydın*'ı gibi gerek baskı tekniği gerekse haber vermedeki yenilikleriyle hemen tiraj topladı ve İstanbul'un en önemli gazetelerinden biri oldu. Ancak bu başarısını daha sonra çıkardığı daha nitelikli sayılabilecek *Yeni Yüzyıl* ve *Söz* gazetelerinde gösteremedi.

Bir sansasyonel gelişme de Ömer Çavuşoğlu ve Ahmet Kozanoğlu adlı iş adamlarının çıkardığı ve Güneri Cıvaoğlu'nun yönettiği *Güneş* gazetesi oldu. 1983'te iş adamı Mehmet Ali Yılmaz'a satılan gazeteyi daha sonra Asil Nadir aldı ama bir ara çok yüksek tirajlara çıkmasına karşın olumsuz gelişmeler sonucu gazete 1 Nisan 1992'de kapandı.

1986'da yayınlanmaya başlayan *Zaman* gazetesi ise özel abone uygulamasıyla gittikçe tirajı artan bir gazete konumunu aldı. Türkiye'nin ilk özel televizyonu olan Star TV'nin sahibi Uzan ailesi de aynı ismi taşıyan bir gazete çıkardı.

Geleneksel gazeteci kökenli gazete sahiplerinden; iş adamı gazete sahiplerine geçişin ilk örneğini *Günaydın* ve *Tan*'ın sahibi Haldun Simavi, gazetelerini dönemin başarılı iş adamı Asil Nadir'e satarak gösterdi. Bu parlak gazete, satıştan sonra gittikçe tiraj ve itibar kaybederek 1998'de kapandı.

Milliyet'i alan Aydın Doğan, 1994'te *Hürriyet*'i de satın aldı. Gazetenin sahibi Erol Simavi elli beş yaşında işinden soğuyarak gazetesini sattı. Bunun nedeni daha sonra değineceğimiz promosyon çılgınlığı sonucu gazetenin zarar etmesidir.

1950'lerden beri yayınlanan *Tercüman* da 300.000 tirajına karşın mali bakımdan iyi yönetilmediğinden, sahibi Kemal Ilıcak'ın vefatından sonra Nisan 1993'te kapandı; daha sonra aynı adla çıkan gazeteler de tutunamadı. Bu grubun çıkardığı *Bulvar* gazetesi de 1988 yılında aynı akıbete uğradı.

Akşam 1982'de kapandı; daha sonra Çukurova grubunca tekrar yayınlanmaya başladı. *Yeni İstanbul, Hergün* gazeteleri 1980'li yılların başında kapandı. *Dünya* gazetesi ise önce *Hürriyet*'e satıldı, 1981'den itibaren Nezih Demirkent yönetiminde ekonomi gazetesi olarak yayın hayatına devam etti. Yılların *Cumhuriyet* gazetesi ise başyazarı Nadir Nadi'nin 1991'deki ölümünden sonra gazete içi çatışmalar nedeniyle yönetim sorunlarıyla karşılaştı ve tirajı 60.000'lere düştü.

Bu dönemde yaşanan iki gelişmeden biri gazetelerin artık Bâbıâli'yi terk etmeleridir. Gazetecilik tarihimizde önemli yeri olan cadde ve civarında bugün, hiçbir gazete yoktur. Diğer gelişme ise gazetelerin patron değiştirmelerine neden olan yıkıcı promosyon kavgasıdır. Bu kavga tirajları milyonun üzerine taşıdıysa da getirdiği ek maliyetler gazetelere sorun oldu. Gazeteler arasındaki yarışta; otomobil, ev gibi hediyeler yanında diş macunu ve deterjan bile dağıtılıyordu.

2001 ekonomik krizinin yıkımı gazeteleri de vurdu. Aydın Doğan grubu bu yıkımda yara almazken, Etibank'ı satın alan Dinç Bilgin'in *Sabah*'ı borçlarından ötürü TMSF yönetimine geçti; *Sabah* önce Ciner, daha sonra Turkuvaz grubuna satıldı. *Sabah*'ın çalışanlarından bir kısmı *Vatan* gazetesini çıkardı.

Bütün bu gelişmeler İstanbul basınının, holdinglerin kontrolüne girmesine neden oldu; artık *basın* kelimesi yerini *medya* sözcüğüne bırakmıştı. *Medya* yalnız gazeteler değil, televizyon kanalları ve dergileri de kapsıyordu. Artık Bâbıâli'nin geleneksel gazeteciliği mazide kalan tatlı bir hatıraydı. Ancak bu gelişme bazı mahzurları da beraberinde getirdi. Özellikle küçük ve orta hacimli yayın organlarının yok olmasına neden olan tekelleşme eğilimi; magazin ve sansasyonel haberlere verilen önemin artışıyla oluşan kültürel yozlaşma ve gazete sahiplerinin iş adamı olması nedeniyle gerek hükûmetlerle gerekse diğer kurumlarla ilişkilerinin gazete politikasını etkilemesi bu mahzurların en önemlileridir.

Bu durumda bugünkü İstanbul basınını holdingler bazında şöyle değerlendirebiliriz:

Doğan Grubu: *Hürriyet, Radikal* ve *Posta*

Demirören Grubu: *Milliyet* ve *Vatan*

Turkuvaz Grubu: *Sabah* ve *Takvim*

Ciner Grubu: *Habertürk*

Bunların dışında *Zaman*'ı, *Yeni Şafak*'ı, *Sözcü* ve *Türkiye* gazetelerini de zikretmek gerekir. Bu arada *Bugün, Star, Akşam, Güneş, Yeni Akit, Millî Gazete* ve *Yeni Asya,* ayrıca *Taraf, Aydınlık, Cumhuriyet, Yurt, Sol Gazete, Birgün* ve *Evrensel* ile *Yeni Mesaj, Ortadoğu, Hürses* ve *Milat* gazeteleri de göreceli olarak düşük tirajlarıyla İstanbul basınındaki yerlerini almaktadırlar.

1980 sonrası ilginç bir gelişme de gündelik spor gazetelerinin yayınlanmasıdır. *Fotomaç* ve *Fanatik* bu bağlamda sayılabilecek uzun soluklu gazetelerdir.



2- İstanbul Radyosu sanatçıları (İBB, Atatürk Kitaplığı)

Dönemin önemli bir yeniliği de dinî neşriyatta oldu: 1960 yılının ramazan ayında radyoda ilk sahur programı düzenlendi.

1950'lerde İstanbul Radyosu'nun yeni yayın hayatına başlamasıyla birlikte gelen heyecan, 1963'te TRT'nin kuruluşu ile birlikte yepyeni bir düzene kavuştu. Yönetim köklü bir değişime uğradı. Neşriyat yeniden düzenlendi, yayın süreleri artırılarak, radyo yayınlarında fonetik, diksiyon, dil birliği konusunda bir komisyon kurulması kararlaştırıldı. 1960'lı yıllarda Selma Ersöz, Sevim Deran, Serap Mutlu Akbulut, Hayri Pekşen, Safiye Erdeğer, Tülay Canik, Handan Kara, Bekir Sıtkı Sezgin İstanbul Radyosu Türk sanat müziği sanatçı kadrosuna katıldı. Kemal Koldaş, Perihan Mesudi, Talip Özkan, Seha Okuş, Ali Gürlü, Nevzat Ege Bilgiç ve değerli birçok sanatçı Türk halk müziği bölümüne katılıp icralarda bulundu.

1965-1969 yılları arasında "Köy ve İşçi, "Kadın" ve "Ev," "Çocuk," "Gençlik," "Bilim, Kültür ve Sanat", "Genel Eğitim", "Aktüalite ve Magazin", "Moral, Eğlence", "Dramatize Programlar" ile "Turistler İçin Programlar" ve "Radyo Oyunları", "Haberler", "Okul Yayınları" başlıkları altında 327 ayrı söz programı ve kuşak yayınlandı. TRT radyolarının kurulması, teknik donanımın gelişmesi ve sanatçı kadrolarının günden güne genişlemesiyle birlikte İstanbul Radyosu, dinleyicilerine kayda değer kalitede sunumlar gerçekleştiriyordu.

1970'li yıllarda radyonun sanatçı kadrosuna, ses sanatkârlarından Ahmet Özhan, Mediha Şen Sancakoğlu, Nusret Ersöz, Galip Sokullu, Gönül Söyler, Suna Zincirkıran; saz sanatkârlarından Erol Sayan, Ümit Gülerman, Ömer Şatıroğlu, Ahmet Kadri Rizeli, Uğur Işık, Baki Kemancı ile birlikte birçok yeni sanatçı katıldı.

1980'li yıllarda katılan: Doğan Dikmen, Hasan Semerkantlı, Sami Aksu, Hamiyet Turan Çakar, İnci Yaman, Filiz Şatıroğlu, Semra Türel, Faruk Salgar, Cavit Tan Ürek, Koray Safkan, Nevin Örnek gibi isimler, TRT radyolarında Türk müziğinin gelişmesine katkılarını sundular ve sunmaya devam etmektedirler.

"Yurttan Sesler", "Beraber ve Solo Türküler", "Türküler ve Oyun Havaları" ve "Türk Halk Çalgılarından Ezgiler" gibi toplu programlar, Türk halk müziğine emekleriyle değerli katkıda bulunan, Yücel Paşmakçı, Adnan Ataman, Tuncer İnan, Şahin Gültekin ve Mehmet Erenler tarafından yönetildi.

1980'lerin sonunda İstanbul Radyosu binasının yapısında ve içerisinde çeşitli onarım çalışmaları yapılarak, yeni stüdyo cihazları alındı.

2000'li yıllarda İstanbul Radyosu'nda Nida Tüfekçi'nin ismi İstanbul Radyosu'nun müzik yayınlarına ayrılmış B Stüdyosu'na verildi. 8 Mayıs 2000 yılında ilk radyo yayınının başladığı Sirkeci'deki Büyük Postane binasının ön cephesine "İstanbul Radyosu İlk Yayınına Bu Binada Başladı. 1927-1936" ifadesi bulunan plaket çakıldı. Beyoğlu Postanesi'nin ön cephesine ise, hayattaki en eski İstanbul Radyosu spikeri Selahattin Küçük tarafından, "İstanbul Radyosu 1993-1994 Yıllarında Bu Binada Yayın Yaptı" yazılı plaket çakıldı. 9 Mayıs'ta da; Galatasaray'daki Yapı Kredi Kültür Merkezi Vedat Nedim Tör Müzesi'nde "Radyo Günleri/İstanbul Radyosu-Anılar, Yaşantılar" sergisi açıldı. 2006 yılında Türkiye'nin Sesi Radyosu (TSR) Türkçe yayınlarda ilk kez "Öykü Yarışması" düzenledi ve yarışmaya katılan eserler derlenerek, *Evinde Yabancı* adıyla kitap hâline getirildi. 2009 yılında; TRT Nağme, TRT Ankara Kent Radyosu ile TRT Türkü radyoları yayına başladı.

2009-2013 yılları arasında radyoların altyapısı yenilenerek, dijital yayına geçildi. Yayın kumanda masaları, son teknoloji ürünü dijital masalarla yenilendi. Elektronik Radyo yayın sistemi ile ortak yayınlar daha hızlı ve hatasız olarak yapılmaya başlandı.

KAYNAKLAR

100 Soruda Türk Basın Tarihi, İstanbul 1973.

Ahmed İhsan [Tokgöz], *Matbuat Hatıralarım,* II c., İstanbul 1930-31.

Akçura, Gökhan, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Matbaacılık Tarihi,* İstanbul 2012.

Avşar, Abdülhamit, *Serbest Cumhuriyet Fırkası: Bir Partinin Kapatılmasında Basının Rolü,* İstanbul 1998.

Barutçu, İrem, *Bâb-i Âli Tanrıları - Simavi Ailesi,* İstanbul 2004.

Basın Hayatında 50 Yıl - 1948 Jübilesi, İstanbul 1948.

Basın Hayatında Elli Yıl - 1953 Jübilesi, İstanbul 1953.

Bayrak, Orhan, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü (1831-1993),* İstanbul 1994.

Bedii Faik, *Matbuat, Basın Derkeen... Medya,* IV c., 2001-2003.

Bergin, Azize, *Bâb-ı Âli'de Topuk Tıkırtıları,* İstanbul 2004.

Birinci, Ali, *Tarih Uğrunda: Matbuat Âleminde Birkaç Adım,* İstanbul 2001.

Cemal, Hasan, *Cumhuriyet'i Çok Sevmiştim,* İstanbul 2005.

Ceyhun, Demirtaş, *Bâb-ı Âli'nin Şu Son Kırk Yılı,* İstanbul 1984.

Coşar, Ömer Sami, *Milli Mücadele Basını,* İstanbul, ts.

Cumhuriyet Olayı, İstanbul 1994.

Duman, Hasan, *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri (1828-1928),* III c., İstanbul 2000-2003.

Erer, Tekin, *Basında Kavgalar,* İstanbul 1965.

Ertop, Konur, *Cumhuriyet 1924-1974,* İstanbul 1974.

Eski Dostlar, İstanbul 2000.

Güvenir, O. Murat, *İkinci Dünya Savaşı'nda Türk Basını,* İstanbul 1991.

İhtilalciler Arasında Bir Gazeteci, İstanbul 1967.

İnuğur, M. Nuri, *Türk Basınında "İz" Bırakanlar,* İstanbul 1988.

İskit, Server R., *Türkiye'de Matbuat İdareleri ve Politikaları,* Ankara 1943.

İşli, Emin Nedret, *Kitaphaneden Yayınevine Bâbıâli,* İstanbul 2004.

Kabacalı, Alpay, *Başlangıcından Günümüze Türkiye'de Basın Sansürü,* İstanbul 1990.

Kalyoncu, Cemal A., *Derin Gazeteciler,* İstanbul 2002.

Karaca, Emin, *Plazaların Efendisi Aydın Doğan,* İstanbul 2003.

Karakaya, Rahmetullah, *İkitelli'de Biten Bâbıâli,* İstanbul 1998.

Kısakürek, Necip Fazıl, *Bâbıâli,* İstanbul 1976.

Koloğlu, Orhan, *Bir Zamanlar Bâbıâli,* İstanbul 1998.

Köktener, Aysun, *Bir Gazetenin Tarihi - Cumhuriyet,* İstanbul 2004.

Milliyet Elli Yılın Tanığı, İstanbul 2000.

Milliyet Olayı, İstanbul 1995.

Münir, Metin, *Sabah Olayı,* İstanbul 1993.

Ortaç, Yusuf Ziya, *Bizim Yokuş,* İstanbul 1966.

Otmanbölük, Günver, *Bâbıâli'nin Yarım Asırlıkları,* İstanbul 1986.

Özsoy, Osman, *Gazetecinin İnfazı,* İstanbul 1997.

Özyurt, Tayfun Seven, *60 Yılın Tanığı Milliyet,* İstanbul 2010.

Sertel, Sabiha, *Roman Gibi,* İstanbul 1978.

Sertel, Zekeriya, *Hatırladıklarım (1905-1950),* İstanbul 1968.

Seymen, Serhan, *Amiral Battı - Can Ataklı'nın Tanıklığı ile,* İstanbul 2001.

Som, Deniz, *Cumhuriyet, 70. Yıl,* İstanbul 1994.

Şapolyo, Enver Behnan, *Türk Gazetecilik Tarihi ve Her Yönüyle Basın,* Ankara 1971.

Tanju, Sadun, *Doludizgin - Ali Naci Karacan,* İstanbul 1986.

Til, Hasan Tahsin, *Gazeteler ve Gazeteciler,* İstanbul 2004.

Topuz, Hıfzı, *II. Mahmut'tan Holdinglere Türk Basın Tarihi,* İstanbul 2003.

Tunçay, Mete, *Arif Oruç'un Yarın'ı (1933),* İstanbul 1991.

Türenç, Tufan, Erhan Akyıldız, *Gazeteci Abdi İpekçi,* İstanbul 1986.

Türk Basını: Kuvayi Milliye'den Günümüze, İstanbul 1993.

Türk Basınında Kalem Kavgaları, İstanbul 1998.

Us, Hakkı Tarık, *Elli Yıl,* İstanbul 1943.

Uşaklıgil, Emine, *Benim Cumhuriyetim,* İstanbul 2011.

Vâ-Nû, Müzehher, *Bir Dönemin Tanıklığı,* İstanbul 1986.

Yalman, Ahmet Emin, *Yakın Tarihte Gördüklerim Geçirdiklerim,* IV c., İstanbul 1970.

Yetkiner, Ayhan, *Reşit Halit Gönç'ün Koleksiyonundan Bâbıâli'nin Hatıra Defteri,* III c., İstanbul 1984-1988.

Zincirkıran, Necati, *Hürriyet ve Simavi İmparatorluğu,* İstanbul 1994.

2012 Aralık ayından itibaren İstanbul Radyosu, Türk sanat müziği ve Türk halk müziği üretiminde yeniliğe geçti: Eserlerin tavrını bozmadan, renk sazların da yer aldığı yeni anlayışla kayıtlar yapılmaya başlandı.

"İl İl Türkiye" kapsamında gerçekleştirilen 500 türkülük çalışmanın 100 adedi İstanbul Radyosu stüdyolarında gerçekleştirildi. 2013 yılı Eylül ayında Melda Kuyucu Kılıç, Alp Arslan, Nusret Yılmaz, Tuğçe Pala'nın Türk sanat müziği albümleri de bu çalışma şekliyle oluşturuldu. TRT İzli kayıt stüdyosu devreye sokularak, yapılacak yeni çalışmalarda farklı ve yeni tür kayıtlar gerçekleştirilmesi planlandı.

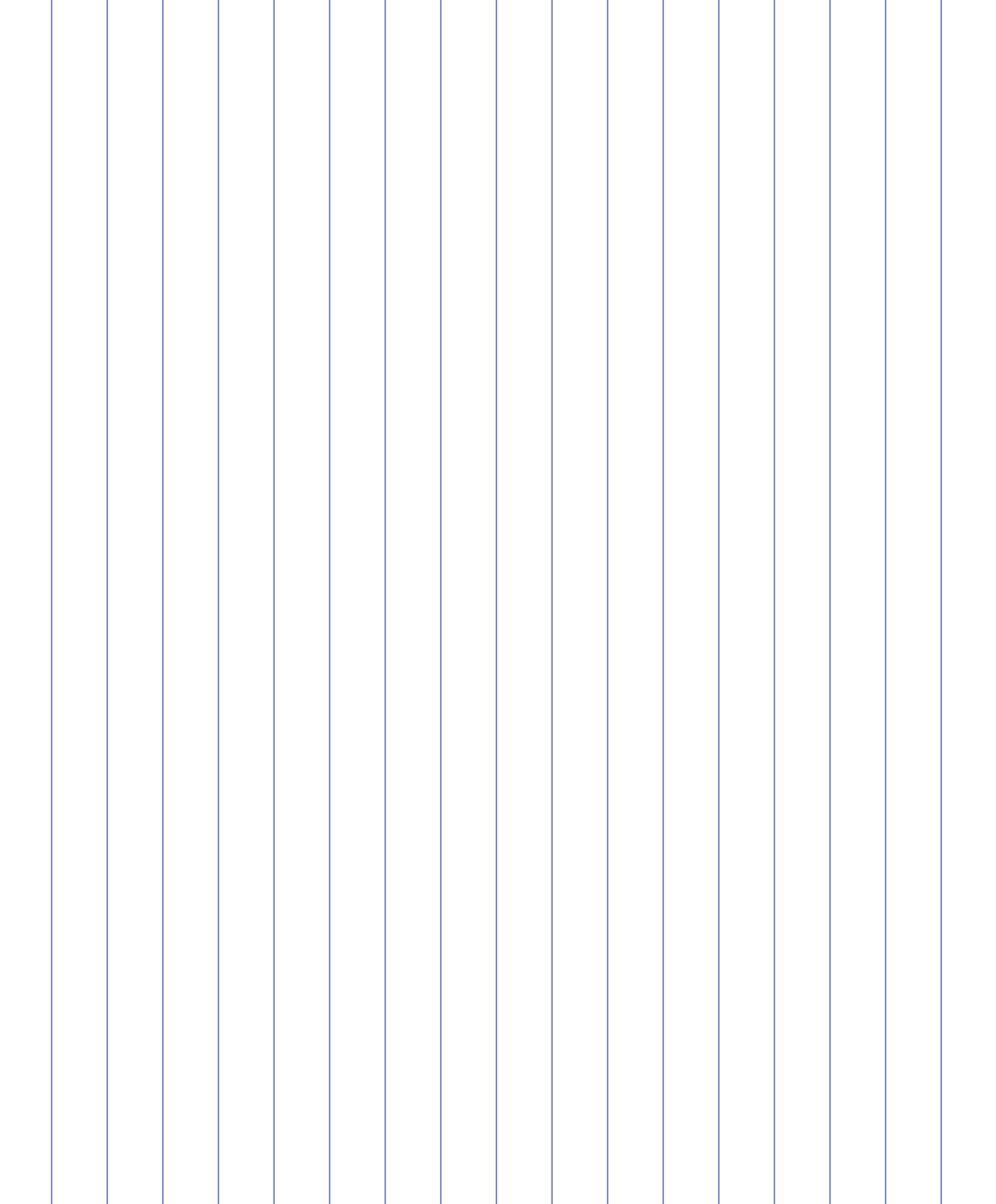
TRT Caz Orkestrası'nın çalışmalarına ağrılık verilerek, Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinden seçilmiş eserler, yeniden aranje edildi ve orkestra ile birlikte icrası gerçekleştirildi.

TRT tarafından MİDAS (TRT Müzik Arşivi Veri Tabanı) ortak müzik kayıt havuzu oluşturuldu: TRT radyolarının mevcut arşivlerinde bulunan müzik eserleri MİDAS'a yüklenerek, eserleri daha kolay yayına hazırlayabilme imkânı sağlandı. 2013 itibarıyla yaklaşık 200.000 eserin bulunduğu arşivin 80.000 adedi İstanbul Radyosu tarafından sağlanmıştır.

TRT Nağme ve TRT Türkü radyo kanallarında İstanbul Radyosu'nun yetiştirdiği sanatçıların sunumları ve canlı icralarına ağırlık verildi. TRT Türkü radyo frekanslarının yerini, 2013 yılından itibaren İstanbul'da TRT Radyo Haber aldı. TRT Türkü, orta dalga bandından yayın yapmaya devam etmektedir. Aynı yıl içerisinde bölge radyoları (Çukurova, Diyarbakır, Trabzon, Antalya, Erzurum) ortak yayın planına dâhil edildi.

İstanbul Radyosu Mesut Cemil Konser Stüdyosu'ndaki konserler, daha geniş katılımlı ve kapsamlı hâle getirildi. "Ustalara Saygı" çerçevesinde Türk müziğinde emeği geçen ustalara özel konserler düzenlendi.

İstanbul Radyosu, kuruluşundan günümüze, yaptığı yayınların dışında Türk müziğinin geleneğine bağlı ve gerçek icralarına önem veren çalışmalarını sürdürmektedir.



İSTANBUL'UN FOLKLORİK EDEBİYATI

İSTANBUL EFSANELERİ

FERHAT ASLAN*

Bilindiği gibi İstanbul, derin bir tarihî geçmişe ve çok çeşitli kaynaklardan beslenen köklü bir kültüre sahiptir. Büyük medeniyetlere başkentlik yapan İstanbul'un tarihinde yaşanan, insanların hayatlarında derin izler bırakan hemen her tarihî olay, her kahraman, her mimari yapı bu şehrin efsanelerine konu olmuş, toplumsal hafızaya efsaneler[1] vasıtasıyla kazınmış, dolayısıyla eşine az rastlanır bir "efsaneler hazinesi" meydana gelmiştir. Bu hazineden birkaç örneği şöyle sıralayabiliriz.

İstanbul'un Kuruluşu: Melek ve Kartal

İstanbul'un kuruluşu ile ilgili yazılı ve sözlü kaynaklarda pek çok efsaneye rastlamak mümkündür. Bu efsanelerden birkaçı Hans Hermann Russack'ın "İstanbul ve Efsaneleri" adlı makalesinde yer almaktadır. Bu makalede İstanbul'un kuruluşuyla ilgili şu efsane zikredilmektedir:

Krizopolis'te (Üsküdar) rakibi Licinus'u yenen Konstantinos, bir gece rüyasında Roma İmparatorluğu'nun batmak üzere olduğunu gördü. İmparator, eski Roma'nın temelini kuran Ene'nin memleketi Ilion'a (Truva) gidip orada yeni başkentini kurmaya karar verdi. Burada, Roma'ya beşik olan Truva, eskisinden de güzel yapılacak ve Roma şehriyle imparatorluğunun yıkılmasından bu suretle kaçınılacaktı.

Kayser Konstantinos, Ajaks'ın mezarını merkez tutarak bizzat yeni başkentinin hudutlarını çizmeye başladı. Duvarlar yükseliyor, şehrin kapıları meydana çıkmaya başlıyordu. Tam o sırada Kayser bir rüya daha gördü. Paçavralara bürünmüş bir kadın kendisinden giyecek dileniyordu.

Tabirciler kaysere, başka bir yıkık şehri tekrar meydana getirmesini söylediler. Konstantinos son ve kesin zaferini kazandığı Khalkedon'u (Kadıköy) hatırladı ve Truva'nın yarı tamamlanmış duvar ve kulelerini olduğu gibi bırakarak, Khalkedon'da yeniden ölçüp biçmeye başladı. Fakat gökten inen görkemli bir kartal, kayserin elinden ölçü ipini kaptı ve denizi aşarak eski Bizans şehrinin kapısı önüne bıraktı.

Konstantinos Tanrı'nın işaretini anlamakta gecikmedi ve kartalın ölçü ipini düşürdüğü Bizans duvarları önünde tekrar işe koyulup yeni Roma'nın hudutlarını çizmeye başladı. Elinde mızrağı, ağır ağır yeni başkentinin hudutlarını adımlıyordu. Maiyeti, imparatorun denizden denize, Haliç ile Marmara arasındaki bomboş tarlalar üzerinde ne kadar geniş bir hudut adımladığına hayret etmeye başladı; "Efendimiz, daha nereye kadar gideceğiz?" diye sorduklarında, Konstantinos cevap verdi: "Önümden giden duruncaya kadar!" Çünkü imparatorun önünde, maiyetinin göremediği bir melek, durmadan yol gösteriyordu. Nihayet melek, Marmara kıyılarına gelince durdu ve imparator oraya mızrağını saplayarak şehrin hududunu çizmiş oldu. İşte İstanbul'un ilk hududu böyle çizildi ve surlar bu ilahi işarete göre inşa edildi.[2]

* İstanbul Üniversitesi

1 XIX. yüzyılda bağımsız bir bilim dalı olan folklorun ortaya çıkışından itibaren pek çok halk bilimci "efsane" kavramı üzerinde durmuş ve bu kavramın tanımını yapmaya çalışmıştır. Efsaneler üzerine önemli çalışmalar yapan Linda Dégh'e göre efsane "Sanatsal olarak formüle edilmiş, üçüncü bir şahsa anlatılan ve geçmişte ya da tarihsel geçmişte kurulmuş geleneksel bir hikâye ya da anlatıdır. Aslında gerçek değildir; ancak anlatıcı ve dinleyicileri tarafından gerçek olduğuna inanılır. Geçmişte ya da tarihsel geçmişte kurulmamış, geleneksel olma özelliği kazanmamış ve yaşanılan an ile ilgili efsaneler de bulunabilir." Bkz. Linda Dégh, "Günümüz Bağlamında Efsane Üzerine Teorik Bir Düşünme ve Efsanenin Tanımı", çev. Selcan Gürçayır, *Halkbilimde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, haz. M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır, Ankara 2005, s. 345. Araştırmacılar tema bakımından zengin bir tür olan ve geniş bir çeşitliliğe sahip olan efsaneleri; (1) Dünyanın yaratılışı ve sonu (Kıyamet) ile ilgili efsaneler, (2) Tarihî efsaneler ve medeniyet tarihi ile ilgili efsaneler, (3) Tabiatüstü varlıklar ve kuvvetler /mitik efsaneler, (4) Dinî Efsaneler/Tanrı ve kahramanlarla ilgili efsaneler. olmak üzere dört büyük bölümde sınıflandırmışlardır. Pertev Naili Boratav, efsanelerle ilgili sınıflandırma çalışmalarını Türk efsaneleri açısından yetersiz bulmuş ve yeni bir sınıflandırma önerisinde bulunmuştur: (1) Yaradılış, Oluşum ve Dönüşüm efsaneleri, evrenin sonunu anlatan efsaneler, (2) Tarihlik efsaneler, (3) Olağanüstü kişiler, varlıklar ve güçler üzerine efsaneler, (4) Dinlik efsaneler, bkz. Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı,* 6. bs., İstanbul 1992, s. 100.

2 Hans Hermann Russack, "İstanbul ve Efsaneleri", *İstanbul 1453-1953 (Resimli Hayat ilâvesi)*, İstanbul 1953, s. 32-33.

İstanbul'un kuruluşunu konu alan yukarıdaki efsane; Bizans'ın Konstantinopolis'inden, Osmanlı'nın İstanbul'una kadar yüzlerce yıl şehrin koruyuculuğunu yapan surların nasıl yapıldığı sorusuna cevap vermektedir. Onlarca kanlı savaşta kendini siper eden, İstanbul'un fethine tanık olan surlar, halk muhayyilesine göre; ilahi bir işaret sonucu inşa edilmiştir. Ayrıca Bizans imparatorları, efsanede geçen kartalı imparatorluklarının simgesi hâline getirmişler. Böylece bu ilahi gücün daima kurdukları şehrin ve yönettikleri imparatorluğun yardımcısı olduğunu vurgulamışlardır.

Kız Kulesi: Leandros ve Hero'nun Aşkı

Kız Kulesi, İstanbul Boğazı'nın Marmara Denizi'ne yakın kısmında, Salacak açıklarında yer alan küçük adacık üzerinde inşa edilmiş bir yapıdır. Kız Kulesi, Üsküdar'da Bizans devrinden kalan tek eserdir. MÖ 24 yıllarına kadar uzanan tarihî bir geçmişe sahip olan kule, Karadeniz'in Marmara ile birleştiği yerde kurulmuştur. Bazı Avrupalı tarihçiler buraya "Leandros Kulesi" derler.

İstanbul'un en önemli sembollerinden biri olan Kız Kulesi, pek çok efsaneye konu olmuştur. Bu efsaneler sözlü ve yazılı kaynaklarda korunarak aktarılmaya devam etmektedir. Diğer çeşitlemeleriyle karşılaştırıldığında motifleri bakımından daha zengin olduğundan elektronik bir kaynaktan derlediğimiz bu efsanelerden biri şöyledir:

> Çok eski zamanlarda, Üsküdar sırtlarında, aşk ve güzellik tanrıçası Afrodit adına yapılmış büyük bir tapınak vardı. İşte, efsaneye konu olan, güzelliği dillere destan Hero, genç kızların rahibelik yaptığı bu tapınakta, kumrulara bakmakla görevliydi. Her sene, ilkbaharda tabiatı süsleyen, güzelleştiren tanrıça adına bir bayram yapılırdı. Bu ilkbahar şenliğine çevre şehirlerden, kasabalardan akın akın insanlar gelir, bayram süresince yenilir, içilir, eğlenirlerdi.
>
> Boğaz'ın öteki yakasında oturan Leandros adlı yakışıklı delikanlı da hayatında ilk kez bu bayrama katılmak üzere tapınağa geldi. Afrodit onun yakarışlarını duymuş olmalı ki karşısına güzeller güzeli Hero'yu çıkardı. İki genç birbirlerini görür görmez âşık olmuşlardı. Ama aralarında aşılması güç bir engel vardı. Bu engel İstanbul Boğazı'ydı... Leandros yaşadığı şehre dönmeden önce sevgilisine, aralarındaki denizin aşklarına engel olamayacağını söyledi. Eğer Hero, denizin durgun olduğu gecelerde kulede bir ışık yakarsa, Leandros yüzerek onun yanına gelebilirdi. Gerçekten de yaz boyunca iki sevgili denizin durgun olduğu her gece buluştular. Fakat yaz bitti, kış yaklaştı. Ilık esintiler yerini şiddetli rüzgârlara bıraktı. Denizin çırpıntıları birbirini izleyen iri dalgalara dönüştü.
>
> Bir sabah Hero, Leandros'u uğurlarken artık iki kıyı arasında yüzmenin tehlikeli olacağını söyleyerek sevgilisine bir süre gelmemesi için yalvardı. Leandros istemese de ona verdiği sözü tuttu. Ama Hero'ya olan özlemi gün geçtikçe büyüyordu. Kederini, acılarını azaltmak için her akşam oturup karşı kıyıyı seyrediyordu. Yine böyle bir akşam kulede yanan ışığı gördü. Sevgilisinin çağırdığını düşünerek kendini hırçın dalgaların içine bırakıverdi. Oysa ışığı yakan Hero değil, iki sevgilinin gizli gizli buluştuğunu fark eden tapınak yöneticilerinden biriydi. Hero'ya kavuşacak olmanın heyecanı içindeki zavallı Leandros, bir yandan azgın dalgalarla boğuşuyor, bir yandan ışığı yitirmemeye çalışıyordu. Tam Üsküdar kıyılarına yaklaşmışken ışık birden söndü. Denizin ortasında acımasız bir karanlığa gömüldü Leandros. Önce rüzgârdan söndüğünü sandığı ışığın yeniden yanmasını bekledi, fakat ışık bir daha yanmadı ve Leandros dev dalgaların arasında kayboldu.
>
> Ertesi sabah Hero'nun cansız bedenini de tapınağın altındaki kayalıklarda buldular.



1- Kızkulesi (Pardoe)



2- Kıztaşı (Bartlett)

Sevgilisinin ölümüne dayanamamış ona kavuşmuştu. Zamanla Leandros'un İstanbul Boğazı'nda kaybolduğu yerde bir kayalık oluştu. İşte Kız Kulesi, Leandros'la Hero'nun anısına burada inşa edildi.[3]

Kız Kulesi'ne benzer pek çok tarihî yapıya çeşitli ülkelerde rastladığımız gibi Kız Kulesi'nin nasıl inşa edildiğini anlatan bu efsaneye de dünyanın çeşitli ülkelerindeki efsane literatüründe rastlayabilmekteyiz.

Kıztaşı ve Cin

İstanbul'un çeşitli semtlerinde bulunan sütunlar, İstanbul'un tarihî, kültürel, dinî ve mimari dokusunu tarihin karanlık dönemlerinden günümüze taşıyan anıtlardır. Bu sütunlar etrafında oluşan efsaneler yüz yılları aşarak günümüzde bile gerek sözlü gerekse yazılı kaynaklarda anlatılagelmiştir. Derman Bayladı'nın, *İstanbul'un Yüreğinde Tarihe Yolculuk: Anıtlar-Olaylar-Efsaneler* adlı eserinde Kıztaşı ile ilgili çeşitlemelerine sözlü kaynaklarda da rastlayabildiğimiz şöyle bir efsane anlatılmaktadır:

> Ayasofya'nın inşası sırasında genç bir kız sırtına yüklediği koca bir sütunla Ayasofya'ya gidiyormuş. Yolda karşısına aniden bir cin çıkmış ve kıza:
>
> — Sırtındaki bu taşı nereye götürüyorsun? demiş. Kız da cine:
>
> — Ayasofya diye bir kilise yapıldığını duydum. Çorbada benim de tuzum bulunsun diye ben de yüklendim bu taşı oraya götürüyorum, diye cevap vermiş. Bunun üzerine cin:
>
> — Sen geç kalmışsın, kilise çoktan bitti. Sen o taşı aldığın yere bırak, demiş.
>
> Kız çok üzülmüş ama çaresiz taşı geri götürerek aldığı yere dik bir şekilde bırakmış. Bir süre sonra kız kuşkulanmış. "Cin bana Ayasofya'nın bittiğini söylemişti ama ben gidip gözlerimle göreyim." demiş içinden. Yola koyulmuş, Ayasofya'ya vardığında inşaatın henüz bitmediğini görmüş. O vakit kız cinin kendisini kandırdığını anlamış. Taşı almak için geri dönmüş. Fakat bütün çabasına rağmen, bu kez taşı bir türlü yerinden kıpırdatamamış. Meğer cinin sözüne kanıp taşı sırtından bıraktığı için kızın tılsımlı gücü kaybolmuş. Böylece bu taş da bugünkü yerinde kalmış.

Pagan inançlarının izlerini taşıyan İstanbul'un gizemli sütunları, şehrin tarihî ve kültürel dokusunu geçmişin karanlık dönemlerinden günümüze yansıtan anıtlardır. Fatih'te, Kıztaşı Caddesi'nde bulunan Kıztaşı, "Markianos Sütunu" olarak da bilinir. Bizans döneminde İmparator Markianos (450-457) adına, Vali Tatiatus tarafından dikilmiştir. Üzerindeki başlıkla birlikte toplam 17 m yüksekliğe sahiptir. Üç basamaklı bir tabanın üzerindeki kaidenin kuzey yüzünde iki Zafer Tanrıçası figürü, çember içinde bulunan altı kollu bir haçı taşımaktadır. Sütunun Osmanlı dönemindeki "Kıztaşı" adı işte bu Zafer Tanrıçası kabartmalarından gelmektedir.

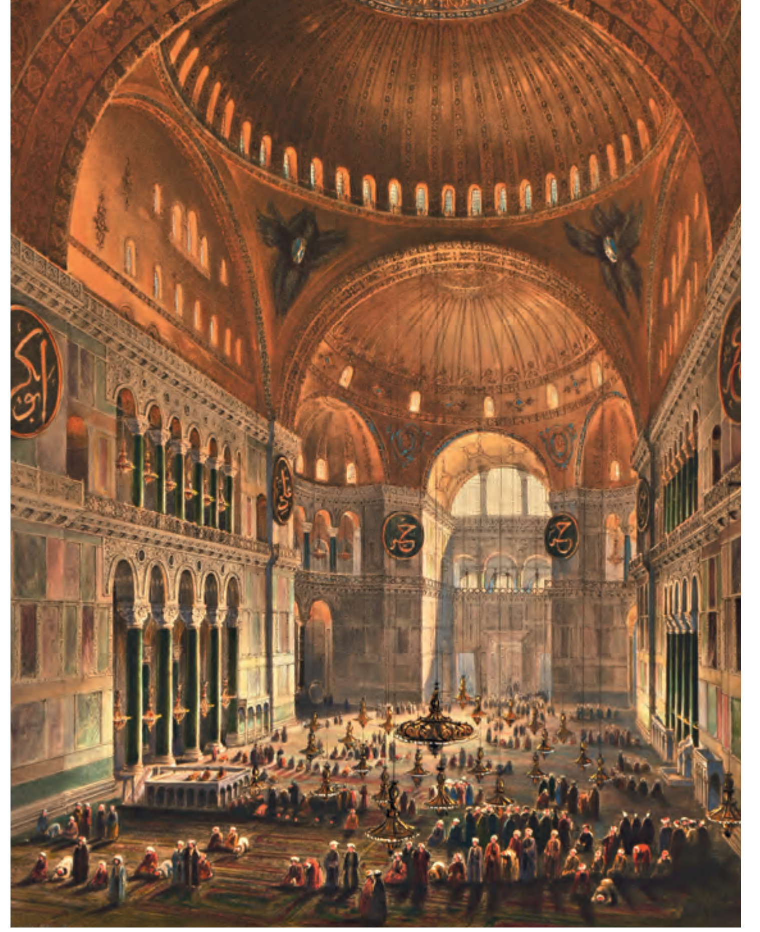
Ayasofya ve Miraç Mucizesi

Diğer kültür unsurları gibi efsaneler de, yazının icadından önce sözlü kültür ortamında kuşaktan kuşağa "sözlü" olarak aktarılmıştır. Yazının icadıyla birlikte, özellikle "hikâyeci (rivayetçi) tarih" anlayışının da etkisiyle kaleme alınan yazılı kaynaklar vasıtasıyla korunarak gelecek nesillerle aktarılmışlardır. Bu sebeple, İstanbul'un ve fethin en önemli sembollerinden bir olan Ayasofya ile ilgili çeşitli efsanelere yazma eserlerde ve tarih kitaplarında da rastlayabilmekteyiz.

3 http://www.kommik.com/htm/guzc.htm (Erişim 5 Haziran 2013).

Bu eserlerden biri de; Koca Nişancı Reisülküttab Celalzade Mustafa Çelebi'nin (ö. 1567) *Târîh-i Kal'a-i İstanbul ve Ma'bed-i Câmi-i Ayasofya* adlı eseridir. Bu eserde müellif diğer kaynaklarda rastlayamadığımız şu efsaneye yer vermektedir:[4]

> Bir gece Cebrail gelir, Hz. Muhammed'i miraca davet eder. Cebrail ile Hz. Muhammed gök tabakalarını ve cennet katlarını gezip dolaşmaya başlarlar. Firdevs cenneti makamına da girerler. Orada camiye benzeyen bir makam görürler. Bu binanın içinde kırk adet yakuttan direk vardır, içerisinin çevresi zümrüt ve firuze taşlarla kaplanmış, döşemeleri gümüşten yapılmış, dışarı avlu billur üzerine değişik ziynetlerle süslenmiştir. İçerisinde altın ve gümüş lülelerden oluşmuş havuzda devamlı Kevser suyu akmaktadır. Buraya girenlerin bir daha çıkmak istemedikleri anlatılmaktadır.
>
> Hz. Muhammed, "Ey kardeşim Cebrail! Bu güzel ve süslü makam neresidir?" diye sorar. Cebrail de "Ya Muhammed! Ümmetin için Allahü teala o makamı oluşturmuştur. Buna Camiü'l-Kübra (Büyük Cami) derler. Bu makamın benzeri dünyada üç tarafı deniz, bir tarafı da kara ile çevrili 'Kostantiniyye' şehrinde bulunmaktadır. Bu şehirde 'Sofiya' adlı güzel bir ibadethane ve yüce bir makam vardır. Bunun adına da Camiü's-Suğra (Küçük Cami) derler. Burada gördüğün yüce makamın dünyadaki timsalidir. Senin ümmetine onun içinde ibadet etmek nasip olacaktır." diye cevap verir.
>
> Hz. Muhammed, Cebrail'den bu sözleri işitince Allah'a şükredip o güzel makamı gönlünce görüp seyreder. Hz. Muhammed Allah ile konuştuktan sonra Allahü teala buyurur: "Ya Muhammed! Dünyadaki Camiü's-Suğra'da (Küçük Cami) bir kimse safi niyetle iki rekât namaz kılıp niyaz ederek sevabını sana bağışlarsa, o kulum günahlara batmış biri olsa bile onu cennet ehli yaparım. O iki rekât namaz yerine de kabul olunmuş yetmiş rekât namaz sevabı veririm. Ve kim kırk gün o camide Ayasofya'da ibadetle meşgul olursa ona dört peygamber sevabını veririm. Bu dört peygamberden birincisi Âdem, ikincisi Nuh, üçüncüsü İbrahim, dördüncüsü de sensin ya Muhammed!"
>
> Hz. Muhammed, Cebrail ile vedalaşıp miraçtan döndükten sonra ashabına Ayasofya makamını anlatır. Her biri kulaktan âşık olurlar ve "İnşallah ölmeden evvel o güzel makamın içine girip ibadet etmek kısmet olur." derler.
>
> Mesâbîh adlı hadis kitabında yazıldığına göre, Ayasofya Camii'nde hâlâ iki ruhani melek bulunmaktadır. Bu iki melek gece gündüz Ayasofya'nın kubbeleri altında Allah'ı tesbih ederler, kıyamete kadar tavaf ederler.[5]



3- Ayasofya (Fossati)

Efsanede İstanbul'un en önemli simgelerinden biri olan Ayasofya'nın aslında ezelden beri Müslüman bir kimliğe sahip olduğu vurgulanmaya çalışılarak, Ayasofya'nın Müslümanlar nazarındaki kutsiyeti anlatılmak istenmiştir.

İstanbul'un Fethi ve Hızır

Dünya tarihinde çağ açıp çağ kapatan İstanbul'un fethi hadisesine sessiz kalmayan halk, bu fethin gerçekleşmesini sağlayanlarla ilgili pek çok efsaneyi kendi muhayyilesinde oluşturmuş ve bunları nesilden nesile sözlü ve yazılı kültür ortamlarında aktararak toplumsal hafızanın vazgeçilmez bir parçası hâline getirmiştir. Pek çok yazılı kaynakta bu efsanelere rastlamak mümkündür.

4 Celâlzâde Mustafa Çelebi, *Târîh-i Kal'a-i İstanbul ve Ma'bed-i Câmi-i Ayasofya,* İstanbul Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet, nr. 0138, vr. 92b-93b.

5 Ferhat Aslan, *Ayasofya Efsaneleri,* İstanbul 2011, s. 256.



4- Süleymaniye Camii (Allom)

Evliyalar Ansiklopedisi adlı eserde çeşitlemelerine diğer kaynaklarda rastlamadığımız İstanbul'un fethine dair şöyle bir efsane kaydedilmiştir:

> Muhasara sırasında, her şeye rağmen Bizans'a yardım geldiği ve Osmanlılar arasında ümitlerin tükenir gibi olduğu bir zamanda, Sultan Mehmed, veziri Veliyüddîn Ahmed Paşa'yı Akşemseddin Hazretlerine göndererek; "Şeyh Efendi'ye sor, İstanbul'u fethetmek ve düşmana karşı zafer bulmak ümidi var mıdır?" dedi. Buna Akşemseddin Hazretleri şöyle cevap verdi: "Ümmet-i Muhammed'den bu kadar Müslüman ve gaziler bir kâfir kalesine doğru hücum ederse, inşallah zafer kazanılır." Sultan Mehmed, bu umumi cevapla yetinmeyip Veliyüddin Ahmed Paşa'yı tekrar Akşemseddin'e gönderip; "Vaktini tayin etsin!" dedi. Akşemseddin murakabeye daldı. Başını eğip, Allah'a yalvardı. Mübarek yüzü terledi. Sonra başını kaldırarak; "Bu senenin Cemaziyelevvel ayının yirminci günü, seher vaktinde, inanç ve gayretle filan taraftan yürüsünler. O gün İstanbul feth olunacak, şehrin içi ezan sesiyle dolacaktır!" dedi. Ayrıca genç padişaha bir mektup gönderdi. Mektubunda; "Kul tedbir alır, Allah takdir eder kaziyesi, delili sabittir. Hüküm Allah'ındır fakat kul, elinden geldiği kadar gayret göstermekte kusur etmemelidir. Resulullah'ın ve ashabının sünneti budur." diyordu. Böylece Akşemseddin Hazretleri bir taraftan İstanbul'un fethi hakkında yeni müjdeler veriyor, diğer yandan da ne şekilde davranılması hususunda padişaha tavsiyelerde bulunuyordu.
>
> Nihayet, Akşemseddin Hazretlerinin tayin eylediği gün ve saat doldu. Sultan Mehmed ordunun başına geçerken, hocası Akşemseddin'den okumak için bir dua istirham etti. Bunun üzerine Akşemseddin Hazretleri; "Ya Fakih Ahmed!" diyerek "Himmet taleb eyle!.. Onu vesile kılarak Allah'a tazarru ve niyaz eyle!" buyurdu. Sonra çadırına giren Akşemseddin Hazretleri yanına hiç kimseyi bırakmamalarını istedi ve kapılarını iyice kapattırdı.
>
> Yeniçeriler, azablar, dalkılıçlar, serdengeçtiler, akıncılar, gönüllüler, erenler, evliyalar Sultan Mehmed'in buyruğuyla İstanbul üzerine sel olup akıyorlardı. Mehmed Han bu sırada hocası Akşemseddin'in yanında olmasını arzuladı ve haber gönderdi. Gelmeyince Akşemseddin'in bulunduğu çadıra gitti. Çadırın her tarafı iyice kapatılmıştı. Fatih Sultan Mehmed çadıra yaklaşıp, hançerini çıkardı. Hançerle çadırdan biraz keserek, içerisinin görülebileceği kadar bir delik açtı. İçeri bakınca, hocası Akşemseddin Hazretlerini kuru toprak üzerinde secdeye kapanmış, başından sarığı düşmüş, ak saçı ve aksakalı nur gibi parlıyor gördü. Ak saçını ve ak sakalını toprağa sürüp saçını sakalını toprak içinde bırakmıştı. Bu hâli ile İstanbul'un fethinin gerçekleşmesi için Allah'a yalvarıp dua ediyor, gözyaşı döküyordu. Fatih Sultan Mehmed, hocası Akşemseddin'in Allah'a yalvarıp dua etmekte olduğu bu yüksek hâlini görünce, doğruca yerine döndü. Kaleye bakınca surlara tırmanan Türk askerinin yanında ve önünde ak abalı bir topluluğun da hisara girmekte olduğunu gördü. Az sonra Fatih'in askerleri de surları geçip şehre girdi. Böylece İstanbul'un fethi ve peygamberin büyük mucizesi gerçekleşti.
>
> İstanbul sabah sekiz sıralarında fethedilmişti. Fatih Sultan Mehmed ise şehre öğle saatlerinde Topkapı'dan girdi. Akşemseddin Hazretlerine; "İstanbul'un fethedileceği zamanı nasıl bildin?" diye sorulunca, şöyle cevap verdi; "Kardeşim Hızır ile ilm-i ledünniyye üzere İstanbul'un fetih vaktini tayin etmiştik. İstanbul fethedildiği gün, Hızır'ın, yanında evliyadan bir cemaatle İstanbul'a girdiğini

gördüm. İstanbul fetholunduktan sonra da, Hızır kardeşimi İstanbul surlarının üzerine çıkmış, ayaklarını sarmış oturur hâlde gördüm.[6]

İstanbul'un fethi Bizans ve Türk efsanelerinde farklı şekillerde anlatılmıştır. İstanbul'un Türkler tarafından kuşatılması esnası ve İstanbul'un Fatih Sultan Mehmed tarafından fethi Bizans efsanelerinde; Tanrı'nın, Bizans İmparatorluğu'na ve Rum halkına yüz çevirmesi, şehrin üzerindeki koruyuculuğunun sona ermesi şeklinde anlatılmıştır. Buna karşın Türk efsanelerinde; Allah, Müslüman Türk ordusunun yanındadır ve en büyük yardımcısıdır. Türk ordusu bu manevi destekle İstanbul'u alabilmiştir.

Tüm bu efsanelere bakıldığında efsanelerin ana mekânı olan İstanbul'un daima kutsallaştırıldığı ve efsanelerin mekânı sahiplenme fonksiyonunun ön plana çıkarıldığı görülmektedir.

Süleymaniye Camii'nin Yapılışı

Kanunî Sultan Süleyman tarafından Mimar Sinan'a yaptırılan Süleymaniye Külliyesi ve Camii hiç şüphesiz Osmanlı mimarisinin şaheserlerinden biridir. Ama tarihî ve mimari özellikleri bakımından önemli bir yere sahip olan Süleymaniye Camii'ne sadece mimari bir eser olarak bakmak eksik olur. Çünkü şehirlerin kimliklerini oluşturan mimari eserler üzerinde yaşayan insanların onlara verdiği değer nispetinde kıymetlidir. Süleymaniye Camii'nin sözlü kültür geleneği içerisinde, caminin yapıldığı XVI. yüzyıldan günümüze gelinceye kadar etrafında pek çok efsane teşekkül etmiş ve bu efsaneler sözlü ve yazılı kaynaklarda korunarak günümüze kadar gelebilmiştir.

Osman Nuri Topbaş'ın *Abide Şahsiyetleri ve Müesseseleriyle Osmanlı* adlı eserinde çeşitlemelerine sözlü kaynaklarda da rastladığımız aşağıdaki efsane, zenginleştirilmiş motifleriyle şöyle anlatılmaktadır:

Kanuni Sultan Süleyman, Süleymaniye Camii'nin inşasına karar verdiği zaman bir gece rüyasında Hz. Muhammed'i görmüş. Hz. Muhammed, ona caminin nereye yapılacağını göstermiş. Ayrıca caminin iç ve dış unsurlarının nasıl olması gerektiği konusunda da bilgi vermiş. Bunları:

— Minberi şuraya, mihrabı şuraya, kürsüyü de şuraya yapın! şeklinde ayrıntılı bir şekilde anlatmış. Büyük bir heyecan ve sevinçle bu güzel rüyadan uyanan Kanuni, sevinç gözyaşları içinde Allah'a şükretmiş.

Ertesi gün ilk iş olarak derhal Hz. Muhammed'in işaret ettiği yere giderek Mimar Sinan'ı oraya çağırmış ve buraya bir cami yaptıracağını söylemiş. Mimar Sinan da, zaten bu teklifi bekliyormuşçasına sultana:

— Sultanım! Camiyi şu şekilde yaparız; mihrabı burada, minberi şurada, kürsüsü de orada olur, diyerek Kanuni'ye rüyasında gördüğü Hz. Muhammed'in sözlerini tekrarlamış. Bunun üzerine Kanuni, tebessüm ederek Sinan'a bakmış ve:

— Mimarbaşı! Benim rüyamdan haberli gibisin! demiş.

Mimar Sinan aynı rüyayı kendisinin de gördüğünü belirtircesine:

— Sultanım! Sizin dün geceki kutlu rüyanızda ben de oradaydım ve iki adım gerinizden geliyordum! demiş.

Bu durum karşısında sevinç ve heyecanı bir kat daha artan Kanuni, derhal:

— O hâlde bir an evvel caminin inşası başlasın! diye emretmiş.

Zaten bu emri bekleyen Mimarbaşı Koca Sinan, vakit geçirmeden hazırlıklarını tamamlamış ve yüce mabedin inşasını, Şeyhülislam Ebusuud Efendi'nin temele ilk taşı koymasıyla başlatmış.[7]

Özellikle camiler etrafında yüz yıllardır nesilden nesile anlatılagelen bu gibi efsaneler, gerek İslamiyet'in ortaya koyduğu ahlaki değerlerin halk arasında yayılarak davranış hâline gelmesinde gerek toplumsal hafızanın devamlılığında gerekse de İstanbul'un "Müslüman Türk" şehri kimliğinin korunmasında çok önemli işlevlere sahip oldukları görülmektedir.

KAYNAKLAR*

Aslan, Ferhat, "Tarihî Yarımada'nın Kuruluş Efsaneleri", *Uluslararası Tarihi Yarımada Sempozyumu,* İstanbul 2008.

Aslan, Ferhat, *İstanbul'un 100 Efsanesi*, İstanbul 2010.

Ergun, Metin, *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi,* Ankara 1997, c. 1.

Sakaoğlu, Saim, *Anadolu Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu*, Ankara 1980.

Schiltberger, Johannes, *Türkler ve Tatarlar Arasında (1394-1427),* çev. Turgut Akpınar, 3. bs., İstanbul 1997, s. 184-185.

* Dipnotlarda yer almayan kaynaklar.

6 *Evliyalar Ansiklopedisi,* İstanbul 1992, II, 410.

7 Osman Nuri Topbaş, *Abide Şahsiyetleri ve Müesseseleriyle Osmanlı*, İstanbul 1999, s. 381-382.

İSTANBUL TÜRKÜLERİ

SÜLEYMAN ŞENEL*

XX. yüzyıl başlarında, İstanbul'dan kalkıp da Anadolu yollarına düşen Türk müzik adamları; yaşadıkları şehrin de türküsü olduğunu akıllarına getirmemişlerdi sanki. Ülkenin hemen her köşesinden türküler derlendikçe, İstanbul'a ait olduğu söylenen kimi türküler de nota kitapları arasında yer almaya, radyo yayınlarında, piyasa plaklarında ya da bazı sinema filmlerinde işitilmeye başlandı: "Fındıklı'dır bizim yolumuz", "İstanbul'dan Üsküdar'a yol gider (Çavuş)", "Telgrafın tellerine kuşlar mı konar", "Üsküdar'a gider iken aldı da bir yağmur (Kâtibim)", "Mendilimin yeşili (Aman Doktor)", "Besmeleyle biz yangına kalkarız"[1] vb. gibi bir sıra türküler...

Oysa bu çeşit türkülerde İstanbul'un bazı semtlerinin zikredilmesi; İstanbul sınırları içinde bir halk sanatkârının sesinden/sazından derlenmiş olması; notasının, İstanbullu sayılan bir müzik adamının terekesinden çıkması; İstanbul'un herhangi bir köşesinde yakıldığına dair bir rivayet ya da artık bilme imkânı kalmayan bir neden dışında, İstanbul ile bağlantısını kurabilmek neredeyse mümkün değildi.[2]

Çünkü XX. yüzyılın ilk çeyreğinde, İstanbul çevresine mensup sanat adamlarına göre "türkü", şehrin gündelik hayatının pek de fark edilmeyen bir yerinde durmakta; "türkü" tabiri ise, İstanbul'un kenar mahallelerinde yaşayan, mesire yerleri, kahvehaneler, meyhaneler ve kır düğünleri ile cirit, koşu, güreş gibi sportif eğlence alanlarında kendini gösteren, kimi zaman hatırı sayılır konak sahiplerinin davetlerine götürülen, imparatorluk coğrafyasının hemen her köşesinden İstanbul'a gelmiş, çoğunlukla da Anadolu'dan göçmüş halk sanatkârlarının seslendirdiği Türkçe deyişleri/anonim eserleri kısmen fonetik/dialektik özellikleriyle birlikte bir bütün olarak karşılamaktaydı. Ancak, bu tabir; belirgin bir şiir biçimini, metro-ritmik ve metro-melodik yapı ve kuruluşları, müzikal stil ve biçimleri, seslendirmede tercih edilen geleneksel çalgı tiplerini, çalgı tınılarını, seslendirildikleri mekânları, inançlara bağlı seslendirme amaç ve biçimlerini ve diğer kültürel farklılıklara dayalı hususiyetleri içeren bir anlam derinliğine sahip değildi.[3]

Dahası türküler, İstanbullu müzisyenlerin gündemine ve fasıllarına girdikçe; hüseyni, muhayyer, neva, tahir,

* İstanbul Teknik Üniversitesi

1 Bu türkü günümüzde, "Yangın olur biz yangına gideriz" mısraı ile tanınsa da *İstanbul Konservatuvarı/Halk Türküleri* nota yayınları arasında rastlanan bir notaya göre, XIX. yüzyıl sonları-XX. yüzyıl başlarında "Besmeleylen biz yangına kalkarız" mısraı ile de okunduğu anlaşılıyor. Bkz. *Defter: 13*, İstanbul 1930, s. 4.

2 Sözgelimi Darülelhan *Anadolu Halk Şarkıları* nota yayınları serisinin 7 numaralı defterinde, yöre bildirilmeden sadece "uşşak türkü" olarak zikredilen "Fındıklı Bizim Yolumuz" türküsü (İstanbul 1928, s.13); Suphi Ezgi'nin *Nazarî, Amelî Türk Musikisi* kitabında yine kaynak gösterilmeden Aydın'dan derlenmiş bir türkü olarak zikredilir (İstanbul ts., c. 3, s. 320). Dahası, bu türkünün Aydın ya da İstanbul'a ait olduğunun kim tarafından ve hangi gerekçeyle iddia edildiği de malumumuz değildir.

3 Bilhassa, İstanbul çevresi müzik camiasının bu konuda sahip olduğu algıyı ortaya koyan çarpıcı örneklerden biri Suphi Ezgi'nin, *Nazarî, Amelî Türk Musikisi* kitabında "Halk musikisi" başlığı altında yaptığı tanımlamadır. Dr. Ezgi, şöyle der (c. 3, s. 305):

> *Halk musikisi başlığından şehir, kasaba ve köylerde münevver kısmın haricindeki umum halkın kullanmakta olduğu musiki anlaşılmalıdır; bu iki kısım arasında aynı bir musikinin tekâmül derecelerinin farkı vardır; biri ötekinin gayrı değildir. Çok uzun ve karanlık zamanlardan beri milletimizin mucid ve dahi fertleri dilimizin harf, kelime ve cümlelerinde olduğu, musikisinde dahi seslerini ve onlardan mürekkeb diziler ve makamlarını ve lâhinlerinin ölçülerini icad ederek onları milletimizin umumuna öğretmiş oldukları hassaten bugün elimizdeki malzeme ve eserlerin mevcudiyeti ile sabittir. Halk musikisi şehirlilerle temas etmemiş olan köylülerin musikisidir, demek de tamamiyle hatadır. Çünkü aynı bir milletin fertler beyninde temas vuku' bulmaması gayrı mümkündür. Teması icab ettirten ticaret, hicret, panayırlar, vesaireden katı nazar bilhassa askerlik ocağı muhtelif yerlerde bulunan milletin fertlerini yekdiğerine temas ettiren, tanıtan başlıca mahaldir; asker ocağı milletimizin en iyi bir mektebi idi; orada musikiyi isti'dadına göre öğrenen fertler memleketlerine dönünce musikimizin intişarına başlıca amil oldular.*

Mahmut Ragıp [Gazimihal] de, halk sanatkârlarının ağzından/sazından notaya alınan ve çeşitli kayıt teknikleriyle derlenen halk musikisi karakterindeki anonim eserlerin tümünün "türkü" olarak tanımlanması sürecini şu sözlerle açıklar (*Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbâlimiz,* İstanbul 1928, s. 7):

> *... Bu tabiri "chant populaire" mukabili kullandık; fakat Almanların kendi halk şarkılarına "lied" deyişleri ilh. gibi biz de kendi halk şarkılarımıza umumiyetle "türkü" dedik. Anadolu'da "şarkı" adı ma'lum değildir.*

uşşak, hicaz, mahur, rast, müstear, gülizar, karcığar gibi makamlarda bestelenmiş ve içinde köy meydanı, köylü kızı, çoban, sürme, kına, pınar başı, çeşme taşı, koyun, kuzu, davul, zurna, düğün, vb. tabirleri bolca kullanıp bir köy hayatını tasvir eden güfteler de "türkü" olarak adlandırılır oldu.[4] Bu özellikleriyle de kâr, Mevlevî ayini, beste ve şarkı gibi beste musikisi formlarından/türlerinden[5] birisi olarak kaynak kitaplarda kendine yer buldu.[6]

XX. yüzyılın bilhassa ikinci çeyreğinde; basılı, işitsel ve görsel yayın araçları yoluyla iyice yaygınlaşan "türkü" tabiri; toplum hafızasında olduğu kadar, farklı müzik türlerinin ve sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinin de kabul ettiği bir anlam bütünlüğüne kavuştu. Edebiyat araştırmacılarının, halk şiirine teknik ve terminolojik bir standardizasyon uygulama çabalarının da bu sürece etkisi oldu. Zaman içinde de türkü metinleri salt bir edebiyat konusu olmaktan çıkartılarak; halk edebiyatı/âşık edebiyatı türlerinin ve biçimlerinin tanınması ve tanımlanması meselesi başta olmak üzere pek çok yönden, güfte+melodi bütünlüğü ile açıklanmaya başlandı.

XX. yüzyılın üçüncü çeyreğine girildiğinde, İstanbullu müzisyenlerin zihinlerinde iyice berraklaşan "türkü" fikri; İstanbul yaşantısına dayalı anonim türkülerin de ortaya çıkartılıp kayıt altına alınması düşüncesini geliştirdi. Ancak, bu iş için geç kalınmış, tarihî türkülerin izini İstanbul sokaklarında sürme zamanı geçmişti. Zaman aşımına bağlı olarak gelişen algı değişimleri ile de geçmişin hatırası olan gündelik hayatın bu kültür incileri, tarihin tozu dumanı altında kaybolup gitti. İstanbul, küresel yaşamın dalga dalga hızlandırdığı değişim rüzgârları ile birlikte, bugünün eskisi olan çok asırlı ve ağır devinimli kültürel aktarım döneminin son günlerini yaşamaya başladı. Artık, kozmopolit şehrin, "eski" yaftası vurulan geleneksel müzik izlerini, iç içe geçmiş yeni şehirlerin kılcal damarlarında ve eskimiş hafızalarda sürme zamanı idi. Elde kalanlar arasında, anonim eserler kadar, artık bileni kalmadığı için anonim türkü zannedilen döneminin popüler şarkıları, kantoları, düetleri de vardı.

***

Şurası bir gerçek ki İstanbul; tarihin her döneminde, sadece Anadolu'dan ve yakın coğrafyasından değil, dünyanın hemen her köşesinden göç alan, nüfusu ve demografik yapısı sürekli değişen bir dünya şehridir. Tarih boyunca sayısız sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik hareketlere sahne olmuş bu imparatorluklar şehrinin, emsali şehirler gibi kendine has bir kimliği, kokusu ve rengi vardır.

İstanbul gibi şehirlerin gündelik yaşamından doğan, bizzat şehirliler tarafından üretilen, kuşaktan kuşağa taşınan ve çağlar boyunca şekillenen maddi/manevi kültür varlığının, bir insan ömründen çok daha uzun bir ömrü olmakta; gündelik yaşamın kahramanları tarafından dinî ve/veya din-dışı âdetlerle korunmakta; buna karşılık yaşam sürekliliği kısa süreli gözlemlerle takip edilememektedir. Buna bağlı olarak da her kuşak, kendisine aktarılan ve asla durağan olmayan bu maddi, manevi, sözlü ya da matbu kültürel bilgi, birikim ve belgelerin taşıyıcılığını ve aktarıcılığını yapmakla yetinmektedir. Sonuçta, kültürlerarası kaynaşmalar, anlam yüklemeler, biçimlendirmeler ve aktarım yöntemlerindeki çeşitlendirmelerle "kültür ürünleri", "süreç" ilişkisi ve "türkü" algısı, tanımlanması zor bir kimliğe bürünmektedir. Dahası, folklorik bir kimlik kazanan ürünler; zaman içinde, şahsi ve/veya toplumsal sahiplenmeler, ön yargılı, bilinçli ya da bilinçsiz yaklaşımlar ve en önemlisi "bellek" ve "algılayış" farklılığı ile yadırganacak bir şekilde şehirlerin sembolü hâline de gelebilmektedir.

Bu hâliyle, İstanbul'un türküleri; bir anlamda kendi zamanının perspektifini yansıtan ve büyük ölçüde içinde bulunulan zamanın şartlarına göre şekillenen musiki eserleri olarak tanımlanabilir.

Mesela XX. yüzyıl İstanbul'una atfedilen türküler; 1650'li yıllarda Ali Ufkî'nin (ö. 1675?) İstanbul çevresinden

4 Güfte ve bestesi Muhlis Sabahattin Ezgi'ye (d. 1889-ö. 1947) ait olan Hicazkâr makamındaki, muhtemelen "Ayşe Opereti" için bestelenmiş "Oturmuş testi elinde çeşme taşına" bestesi (türküsü), bilhassa Meşrutiyet'in ilanının ardından gelişen süreçteki halk için sanat felsefesinin bir sonucu olarak, masa başında yazılmış bir köy ortamı tasvirine örnek olarak verilebilir. Güftesi şöyledir:

Oturmuş testi elinde çeşme taşına
Oyalı yemeni sarmış Ayşem başına
Fidan boylu Ayşem basmış on beş yaşına
Kıvrak Ayşe kız
Oynak Ayşe kız
Şakrak Ayşe kız şen...
Köyün biricik kızı Ayşe kız
Vurgunum sana ben

5 "Peşrev", "Taksim", "Kâr", "Saz Semai", "Mevlevî Ayini" gibi başlıklar, çoğunlukla klasik Türk musikisi çevrelerince "form" olarak tanımlanmıştır. Yakın dönemin kimi musikişinasları arasında ise "forma" ve "tür" kavramlarına da rastlanmaktadır. Bu husus, Türk musikisi araştırmacısının yeterince tartışmadıkları bir form bilgisi ve terminoloji sorunudur.

6 Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine; "türkü" terimindeki anlam değişimleri ve algı farklılıklarının tarihî süreç içindeki bazı tanıkları hakkında detaylı bilgiler içeren şu kaynaklarımıza da bakılabilir: Süleyman Şenel, "Türkü", *DİA*, XLI, 612-616; a.mlf., "Türküler", *NTV İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul 2010, s. 942-945; a.mlf., "Türkülerini Düşünüyorum da İstanbul'un", *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları*, 2. bs., II c., İstanbul 2011, c. 1, s. 25-40.

topladığı/yazdığı türkîlere, varsağılara/varsakîlere çok da benzetilmez.[7] Ya da Sabri Koz'un yayınladığı XVIII-XIX. yüzyıl cönklerinden çıkan türkî, semai, varsağı/varsakî metinleri; XX. yüzyıl türkülerini biçim ve üslup yönünden hatırlatsa da bazı aykırılıklar olduğuna dair düşüncelerin ortaya çıkması kaçınılmaz olur.[8] Çünkü "yeni", "eski" ve "popülerlik" çağrışımlarıyla değişen algı farklılıkları, duygu ve düşünceleri kolayca etkiler ve yönlendirir. Başka bir deyişle, aradan geçen zamanın yarattığı sosyal ve aktüel algı; iki ayrı zaman dilimi arasındaki mesafeyi yakınlaştırmaz, bilakis bir yönüyle sözel ve müzikal kimlikten daha önemli ve öncelikli hâle gelir.

Bu bağlamda şu soruları sormak da kaçınılmaz olur:

İstanbul'a atfedilen türkülerin güfteleri, halk şiirinin geleneğe dayalı biçimlerini, dilini, üslubunu, âdet ve geleneklerle bağlantılarını ve İstanbul'un gündelik hayatına dair izleri yansıtıyor mu? Dahası plaklardan, bantlardan, kasetlerden ya da sinema, radyo, televizyon gibi kitle iletişim araçlarından öğrenilmeyen; İstanbul dışından gelip de şehir hayatına yerleşmemiş, bestekârı olmayan ve/veya bir bestekâr ürünü olduğu bilinmeyen kadim şehrin müzik eserleri olarak tanımlanabilir mi?

Bu noktada belirtelim ki, müzik adamlarının elinde, tahminen 100 kadar İstanbul etiketli müzik eseri vardır. Bu eserlerin de büyük bir kısmı, XIX. yüzyıldan XXI. yüzyıla taşınmış, ancak yoğunlukla XX. yüzyılın duygu ve sanat algılayışı ile biçimlendirilmişlerdir. Bu eserlerin bir kısmını doğuran şartların odağında da İstanbul'un Tanzimat sonrası eğlence hayatı vardır.[9] Yani bir tarafta karagöz, ortaoyunu, kukla, tuluat, varyete gibi müzikli seyirlik oyunlarla müzikaller, operetler, kantolar, düettolar, kuvartitolar, taklitler… Bir başka tarafta semai kahveleri, tulumbacı/çalgıcı kahveleri, âşık fasılları ve muzıka programları… Bir köşede divan, semai, kalenderi, koşma, yıldız, mani atışmaları; bir başka köşede destan gözyaşları, muamma askıları… Bir ucunda güreş, cirit, düğün, panayır ve mesire meydanlarının davul, zurna, gırnata havaları ve incesaz curcunaları; diğer ucunda Naum Tiyatrosu'ndan Kazablanka Gazinosu'na ve kumpanyalardan, müzikli kır eğlencelerine kadar neler neler…

Sonuçta müzik İstanbul'un her yerinde var. İstanbul halkını her dönemde, her mevsimde eğlendirecek faaliyetler ve açık/kapalı eğlence mekânları da mevcut. Mevcut olduğu için de, o türkülerden bazıları, senaryo ve oyun anlatılarına monte edilen ya da diyaloglara göre şekillenen satıcı/esnaf tiplemelerine dayalı epizot müzikleri…

Şehir içi semtleri, sokakları, boğazları/çıkmazları terennüm eden güfte yaratıcılıklarını ya da Anadolulu, Ermeni, Rum, Yahudi, Arnavut, Kayserili, Laz, Acem, Kürt, Külhanbeyi, Matiz gibi taklitli oyuncu tiplerinin ağzı ile taklit edilip o tiplere göre biçimlendirilerek seslendirilen anonim eserlerin varlığı da o geleneksel eğlence hayatına dayanıyor şüphesiz.

Kimi gayrimüslim sanatçılarımızın Türkçeyi sevimli aksanlarıyla konuşmalarından kaynaklanan şarkı/türkü okuma üsluplarının, İstanbul halkının belleğine kazınması; hatta plaklar ve sinema filmleri başta olmak üzere ses kayıt cihazlarından[10] yankılanmasının kaynağı da eski şehir eğlenceleri ve şehrin geleneksel halk sanatları…

Ulaşımın ve rahat yaşantının kısıtlı olduğu çağlarda, semtlerin adına bağlanan âdet ve geleneklerin, geniş

7 Ali Ufkî, *Mecmûa-i Sâz ü Söz, haz.* Şükrü Elçin, İstanbul 1976; Ali Ufkî, *Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz*. haz. M. Hakan Cevher, İzmir 2003.

8 M. Sabri Koz, "Sermet Çifter Kütüphanesi'ndeki Cönkler: I–Derviş Cöngü", *4. Kat (Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Bülteni)*, 2001, sy. 1, s. 18-23; a.mlf., "Sermet Çifter Kütüphanesi'ndeki Cönkler: II–Türküler, Şarkılar ve Âşık Deyişleriyle Bir İstanbul Cöngü", *4. Kat*, 2001, sy. 3, s. 16-22; a.mlf., "Sermet Çifter Kütüphanesi'ndeki Cönkler: III–19. Yüzyılın İlk Yarısından Kalma İki Cönk", *4. Kat*, 2002, sy. 4, s. 10-16; a.mlf., "Yazma Kaynaklardan Derlemeler: IV-18. ve 19. Yüzyıldan Türküler", *Kaşgar*, 2002, sy. 25, s. 135-155; a.mlf., "Sermet Çifter Kütüphanesi'ndeki Cönkler: V–19. Yüzyıldan Bir Âşık Cöngü", *4. Kat*, 2002, sy. 6, 7-8-9, s. 10-16; a.mlf., "Sermet Çifter Kütüphanesi'ndeki Cönkler: VI–18. Yüzyıldan Kalma Bir 'Güfte' Cöngü", *4. Kat*, 2002, [sy. 7] Ekim–Kasım–Aralık, s. 17-25; a.mlf., "Sermet Çifter Kütüphanesi'ndeki Cönkler: VII–Parçalanmış Bir Cönk", *4. Kat*, 2003, [sy. 8], Ocak–Şubat–Mart, s. 39-44; a.mlf., "Sermet Çifter Kütüphanesi'ndeki Cönkler: VIII–Geçen Yüzyıldan Bir Cönk", *4. Kat*, 2003, [sy. 9] 4-5-6, s. 32-37; a.mlf., "Sermet Çifter Kütüphanesi'ndeki Cönkler: IX–19. Yüzyıl Ortalarından Küçük Bir Cönk", *4. Kat*, 2003, [sy. 10] Temmuz–Ağustos–Eylül, s. 24-28.

9 Bu konuda şu kaynaklardan yararlanılabilir: Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Ankara 1972; a.mlf., *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu*, Ankara 1971; a.mlf., *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla-Karagöz-Ortaoyunu)*, Ankara 1969; Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası (Meddah, Karagöz, Ortaoyunu)*, İstanbul 1942; Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, II c., İstanbul 2007; a.mlf., *Karagöz*, İstanbul 2004; Nurullah Tilgen, *Kavuklu Hamdi*, İstanbul 1948; Nihâl Türkmen, *Ortaoyunu*, İstanbul 1991; *Dümbüllü İsmail Efendi ve Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri,* haz. Süleyman Şenel, İstanbul 2008; Abdulkadir Emeksiz (haz.), *Orta Oyunu Kitabı*, İstanbul 2001; Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı,* haz. Ali Şükrü Çoruk, 3. bs. İstanbul 2007; Ahmet Refik, *Kafes ve Ferace Devrinde İstanbul*, İstanbul 1998; Sadri Sema, *Eski İstanbul Hatıraları,* haz. Ali Şükrü Çoruk, İstanbul 2002; Selim Nüzhet Gerçek, *İstanbul'dan Ben de Geçtim*, İstanbul 1997; Süleyman Şenel, *Kastamonu'da Âşık Fasılları (Türler/Çeşitler/Çeşitlemeler),* 2. bs., II c., İstanbul 2009; Emre Aracı, *Naum Tiyatrosu (19. Yüzyıl İstanbul'unun İtalyan Operası)*, İstanbul 2010; Refik Ahmet Sevengil, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?,* haz. Sami Önal, İstanbul, 1985.

10 Süleyman Şenel, "Dümbüllü İsmail Efendi ve Kavuklu Hamdi Efendi Anlatılarında Musikiye Dair Terimler ve Deyimler Üzerine Düşünceler", *Dümbüllü İsmail Efendi ve Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyum Bildirileri Kitabı,* İstanbul 2008, s. 188-196.

kitlelerce tanınıp sıradan bir vatandaşın dahi ezberine düşmesi ve geleneğe dayalı eserlerin günün şart ve ihtiyaçlarına göre biçimlenip anılara nakşolması da, ihtimaldir ki bu sanatçılar sayesinde...

Ve bütün bu örnekler, toplum belleğine yerleşmiş bir yakın dönem İstanbul olgusunu akla getiriyor. Dahası bu olgu, kültür hayatının gelenek müzikleri içinde de oldukça güçlü görünüyor.

***

Bu hâliyle bile "İstanbul", tereddütsüz tek başına bir fenomen; imparatorluklardan yadigâr kalan tek başına bir değer... Anadolu, Balkanlar, Kafkaslar, Kuzey Afrika, Ege adaları, Kıbrıs, Kırım başta olmak üzere hemen her şehirde İstanbul adını ve/veya bir özelliğini zikreden sözlü/sözsüz folklor ürünlerine rastlanması bir tesadüf değil. Sadece İstanbul dışından gelenler için değil; yerli eserler için de durum böyle. Örnekleri bolca...

Sözgelimi; Reşat Ekrem Koçu'ya göre[11] "Kâtibim" türküsü İstanbul doğumludur. Olay da, güfteleri de, giydirilen melodisi de, şöhret kazanması da hep İstanbul'da olmuştur. Ama Anadolu'da, bazı Balkan ve Kuzey Afrika ülkelerinde de yerli ağızlarla okunur. "Kâtibim" türküsü; Üsküdar adı ile birlikte, İstanbul'u çağrıştıran ve zamana direnen sembol eserlerden biridir artık.

Türkiye halk müziği alan araştırmalarında: "İstanbul tarzı", "İstanbul ağzı", "İstanbul havası", "İstanbul yapımı" gibi manalı tabirlere rastlanması da; Erzurum'dan "İstanbul Zeybeği"nin, Kastamonu'dan "İstanbul ağzı divan" ve "Beşiktaş tarzı âşık ayakları" ile semai kahvelerine mahsus atışma türlerinden "Adam aman" manilerinin tespit edilmesi de manidardır.[12]

İstanbul semai kahvehanelerinin meşhur reisi Âşık Dertli'nin (XIX. yüzyıl) "Getir sâkî mey-i enguru el tutmaz ayak tutmaz" ya da "Sâkiyâ câmında nedir bu esrâr" sâkînâmesini keyifle terennüm eden halk sanatkârlarına Anadolu'nun bağrında tesadüf edilmesi de öyle...[13]

Demek ki gündelik hayatı yansıtan başka bir ruh vardır İstanbul'un türkülerinde... Ve tarihî İstanbul'un bağrında çağlar boyunca yaşayan bu ruh, kendisini her dem taze hissettirir.

Mesela annesinden öğrendiği anonim ezgilere sevgi sözcükleri döşeyip de bebeğiyle dertleşen bir annenin türküsüdür İstanbul'un türküsü. Çünkü anne-kız devinimінde olduğu gibi kültürel varlığın kuşaktan kuşağa geçen verimleri; şehir yerlilerinin ruhunu sürekli besleyen ve taze kalan bir sözlü kaynaktır artık...

Karga kanadından yaptığı yelpazeleri: "Karga da seni tutarım/Kanadını yolarım/Yelpazeler yaparım/ Mini mini çocuklara satarım." diyen satıcının türküsü de öyledir[14] ve hatta kafes arkası günlerin salepçi, elma şekerci, simitçi, bozacı, sucu, macuncu, keten helvacı, dondurmacı, turşucu, falcı ve leblebicilerinin ilginç giysilerle okuduğu türküleri, koşmaları, mânileri de...

Arkası sıra sürüklediği çocuklara öttüre öttüre kamış düdük ve kaval satan satıcıların ezgileri de... Kendi yazıp kendi satan gezgin destancıların ve yanık yanık dilenen dilencilerin feryatları da... Âmin alaylarının sıbyan ilahileri de.

İçine su koyunca ibriğinden kuş sesleri çıkaran testileri, boyalı tefleri, fırıldakları ve üfürükleri eline alıp, bezirgânbaşının eski mahalle aralarına yadigâr bıraktığı açkapı oyununu oynayan çocukların tekerlemeleri de İstanbul'un türküsüdür; Arapbacı'nın sele dönmüş sokaklara camdan bakışını anlatan yağmur türküleri de...

Ve Arnavudunbağı'na kurulan sirkte, ip üstünde yürüyen cambaza, Çingene kemancının çaldığı harmandalı havası da; düğüncü köçeklerin/çengilerin oyun havaları ve düğün evinin kapı dibinde zurnacıların nefes almadan çaldıkları gelin ağlatma, gelin çıkarma, gelin bindirme havaları da...

İstanbul'un türküsü bitmez!

Kız evinde geline yakılan kına havaları, gelin övmeler, gelin oynatma havaları, hamamcı türküsü...[15] Heyamola eşliğinde kaynana hoplatan genç kızların/ kadınların coşkuları...[16] Meydanlarda çifte davul çifte zurna ile çalınan güreş, cirit, Köroğlu, ceng-i harbî, Cezayir, hey gaziler, Gençosman ve Sivastopol havaları... Ve konakların, kahvehanelerin peykelerinde çalınan klarnet, çifte, çığırtma, kaval, bozuk, çöğür, beştelli, altıtelli, bulgarî, nağara, zilli maşa sedaları...[17]

Eski İstanbul'un türküleri, şehrin hakiki sakinlerinden sorulur. Mahallenin bekçisi Pala Hıdır'dan, ev hanımı Ulviye Teyze'den, hamal Hasan Efendi'den, Evkaf'tan emekli Hamdi Bey'den, Eyüplü Bektaşî babası

11 Reşad Ekrem Koçu, *İstanbul Konuşmaları,* haz. Süleyman Şenel, İstanbul 2005, s. 29-32.

12 Bkz. Şenel, *Kastamonu'da Âşık Fasılları*, c. 1, s. XXVI, 30, 32, 35, 38, 46, 66, 72, 162, 200, 296, 299, 3001, 3002, 327, 328.

13 Bkz. Şenel, *Kastamonu'da Âşık Fasılları,* c. 1, s. 163-164; c. 2, s. 33-38.

14 Şenel, *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları*, c. 2, s. 321-323.

15 Şenel, *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları*, c. 1, s. 39, 240, 318, 338, 420; c. 2, s. 24, 41-43, 57, 212-219, 261, 263-265, 269, 278, 304, 306, 327, 412, 413, 421, 422, 426, 432, 436, 447, 452, 494.

16 Şenel, *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları*, c. 1, s. 39, 111, 373, 389; c. 2, s. 23, 38, 42, 43, 49, 220, 221-224, 411-413.

17 Fuad Köprülü, "Saz Şairleri", *İkdam*, 12 Nisan 1330 (1914).

Avni Baba'dan, kunduracı Recep Amca'dan, rençber Hüseyin Ağa'dan, börekçi Nazif Dayı'dan, Çingene falcı Benli Naciye'den, Kızılbaş Haydar Emmi'den, 75'lik Hacer Teyze'den, emekli öğretmen Nazike Hanım'dan ve ayakkabı boyacısı Hasan Amca'dan.

Hiç şüphem etmem!

İstanbul'un gök kubbesinde, saray bahçıvanı Abbas Ağa'nın türküsü ile yeniçeri şairi Geda Muslu'nun türküsü yankılanır. Bir peykede Ali Ufkî Bey'in santuru, Mustafa Çavuş'un tamburu ile söyleşiverir. Muharrir Ahmed Rasim Bey'in (ö. 1932) meyhane havaları, Ercüment Ekrem Bey'in (ö. 1956) Rumca türküleri ile kaynaşır da türkü oluverir İstanbul'a.

Osman Cemal Bey'in maşukası Çingene kızının, Tatavla sırtlarında kurulu çadırlardan şuh edalarla asıldığı türküleri vardır mesela İstanbul'un. Ahmet Cevat Bey'in, tulumbacı kahvelerinde yanık yanık çalıp-çağırdığı divanları, yıldızları, müstezatları…

Üsküp'ten, Manastır'dan, Selanik'ten, Dimetoka'dan, Girit'ten, Nazlı Budin'den göçüp de; Balıkesir'in, Bursa'nın, Konya'nın, Kayseri'nin, Ankara'nın, Trabzon'un, Kastamonu'nun türküleri ile kaynaşıp İstanbullu olmuş türküleri…

İstanbul'un türküsünü işitenler; Aksaray'da yolu çevrilen Bey oğlunun hazin hikâyesini de, Balatkapısı'dan bakınca Beyoğlu'nun nasıl yanıp kül olduğunu da öğreniverirler.

Hamamda kurulan bir meclisin hazin hikâyesini; Natır'ın Külhancıya olan aşkını ve yıldız şekilli istavroz havuzunda binlik şişe ile karpuzu meze yapan akşamcıların keyifli muhabbetlerini…

Kasımpaşalı bıçkın bir gençten şikâyet eden bir sokak dilberi ile hafta başında düğün yapıp gerdek yerine mezara giren, ancak son ana kadar Tekirdağlı Cemil Bey'den imdat uman talihsiz gencin kaderinin nasıl da aynı akıbete sürüklendiğini…

Cemal Baba'nın "Şem'-i hüsnün nârına pervâneyim ben sen nesin/Târ-ı zülfün bendine divâneyim ben sen nesin" divanının, Derunî Ahmed'in "Gidip ağyâra yâr oldum benim hâlim harâb oldu" semaisi ile bir çalgılı kahvede sıra arkadaşı olduğunu…[18]

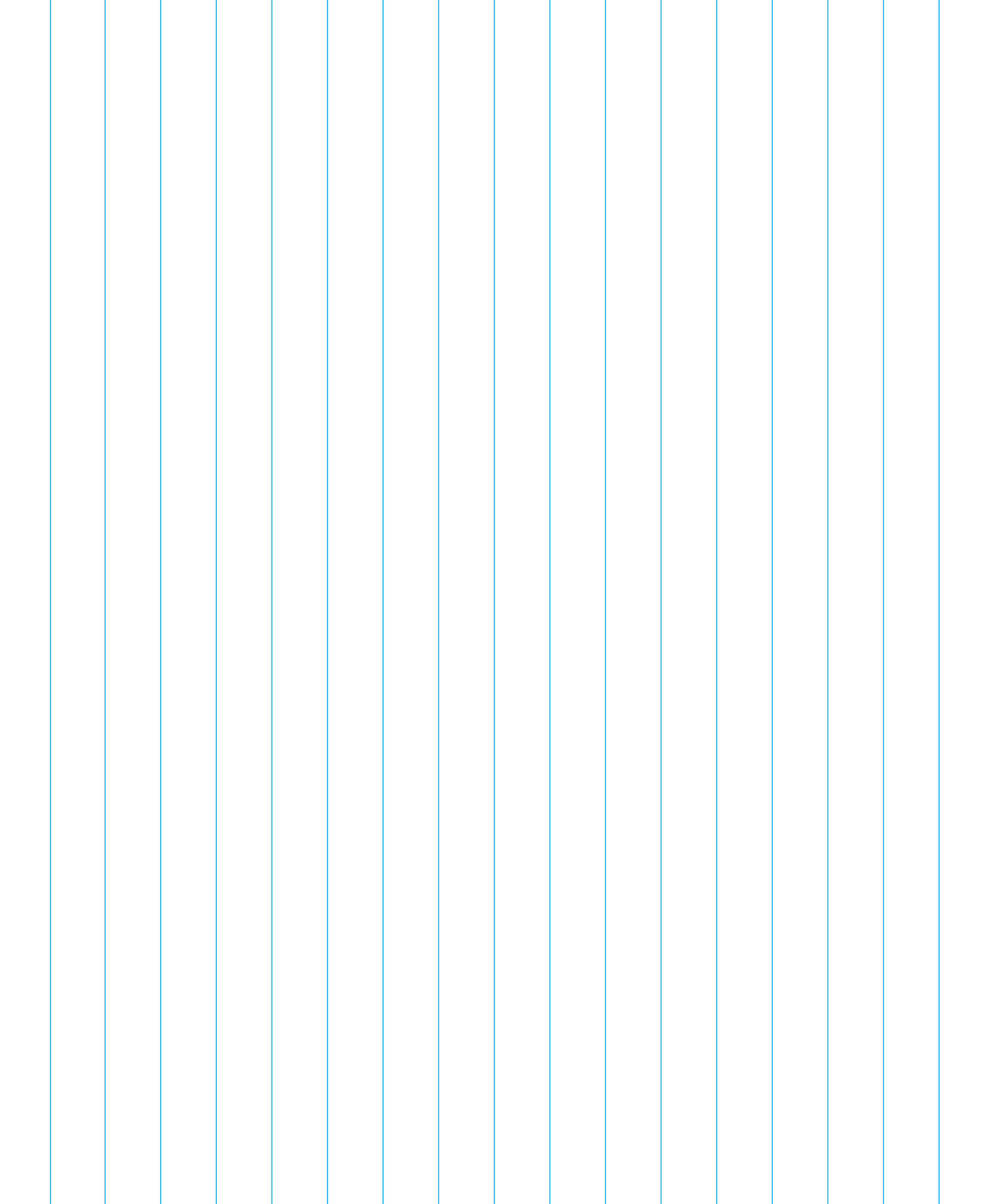
Ve Yunus Emre'nin: "Böyle emreylemiş Çalap/ Derdim vardır inilerim" diyen dolapla yaptığı söyleşisinin nefeslerle, hıdrellez türküleriyle, yeltemelerle, nevruziyelerle, bahariyelerle nasıl kaynaştığını…[19]

***

Çok acı; ama dünün türküleri, bir kuş oldu da uçtu. Ve üç kıtaya hükmeden bir imparatorluk payitahtında, ihtişamın yerli hatırası olarak bunlar kaldı elimizde.

18 Bkz. Şenel, *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları,* c. 1, s. 40; c. 2, s. 131-148.

19 Bkz. Şenel, *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları,* c. 1, s. 40; c. 2, s. 131-148.



İSTANBUL MÂNİLERİ, NİNNİLERİ VE ATASÖZLERİ

ABDULKADİR EMEKSİZ*

İSTANBUL MÂNİLERİ

Türk edebiyatındaki örnekleriyle karşılaştırıldığında coğrafya ve kültür havzalarına göre, şekil ve muhtevalarına göre benzer özellikler gösterdiği kadar İstanbul mânilerinin[1] kendine has karakteristik farklılıkları ve özgünlükleri de dikkate alınacak derecededir.

İstanbul mânileri üç grupta ele alınabilir: Düz mâniler, ayaklı mâniler ve mâni fasılları. Düz mâniler Anadolu'da söylenenlerden pek farklı değildir, hem erkekler hem kadınlar tarafından söylenebilir, ama ayaklı mânilerin icrası ve hatta dinlenmesi bile neredeyse tamamen erkekler içindir. Mâni fasıllarının icrası erkeklere özgü iken dinleyiciler erkek, kadın, genç, yaşlı, çoluk çocuk, yani sahur vaktinde uykudan uyandırılacak herkestir.

Düz Mâniler

Düz mânilerin nazım birimi dörtlüktür, bu tipteki mâniler, genellikle 7'li hece vezni ile 4+3, 3+4 duraklı ya da duraksız, çoğunlukla a a x a uyak düzeninde söylenirler. Birinci, ikinci ve dördüncü mısralar genellikle yarım kafiye ile kafiyelenirken, üçüncü mısralar serbesttir.

İstanbul mânilerinin diğer düz mânilerle benzer özellikler gösterdiği, şekil bakımından Türk kültür coğrafyasının herhangi bir yerinde söylenenlerle farkının olmadığı görülür. Düz mânilerin, halkın tahsil görmemiş veya ilkokul seviyesinde tahsil görmüş olanlarının daha çok icra ettikleri veya edebilecekleri türden, anonim karakteri baskın olan verimler şeklinde nitelendirilmesi mümkündür.[2]

Hıdırellez eğlenceleri ve kına geceleri düz mânilerin icrası için biçilmiş kaftandı. İstanbul'da Hıdırellez'de mahallenin uzak yakın hanımları bahçede, ağaçların yeşil gölgelerinde, ipek çimenlere seccadeler, halılar sererler, kahveler içerler, billur kavanozlar, çini kâseler içinden niyet çekerlerdi.[3] İstanbul'da Hıdırellez günü niyet çekilirken mâni eğlenceleri de yapılırdı. Bu eğlenceler ve düzenlenen törenler genelde evde kalmış kızların bahtının açılması amacıyla olurdu.[4]

İstanbul'da evlenme düğünlerinin kına geceleri pek keyifli idi ve çok defa asıl düğünlerden kat kat daha renkli geçerdi. Özellikle büyük konaklar, Çamlıca, Göztepe, Kızıltoprak gibi yazlık yerler, Boğaz'ın mavi sularıyla etek eteğe gelmiş, ferah, geniş yalılar, kibar denilen sınıfın kendi oğulları ve kızları için düzenledikleri, günlerce, haftalarca dillere destan olacak kına gecelerine şahit olmuştur. İşte bu meclislerde mâniciler boy gösterir, geline göre mâniler söylerlerdi. Gelin tombulsa "Ben şaşırdım yolumu/Bilmem sağım solumu/Hakka şükür överdim/Ben yosma tombulumu"; yok eğer körpe ise "Bir körpecik kuzusun/Gönüller yıldızısın/Sen o mutlu kocanın/Alnındaki yazısın" gibi mâniler söylenerek eğlenilirdi.[5]

Düz mâni örnekleri:

İstanbul çarşısına
Gün doğar karşısına
Adam gönül verir mi
Kapı bir komşusuna?[6]

***

Yağmur yağdı ıslandım
Karaduta yaslandım
Ben yârimin koynunda
Şeker ile beslendim[7]

* İstanbul Üniversitesi

1 *Mâni*, Türkçenin konuşulduğu her coğrafyada farklı adlarla da olsa yaygınlaşmış, kimi zaman söyleyicisinin bilindiği, çoğu kere anonim olarak değerlendirilebilecek, belli bir makam ya da ezgi ile söylenen, genellikle sözlü olarak doğup bireysel olarak icra edilen, Türk edebiyatına özgü nazım şekli ve türünün adıdır.

2 Abdulkadir Emeksiz, *İstanbul Mânileri,* İstanbul 2007, s. 21.

3 Sadri Sema [Aydoğdu], *Eski İstanbul'un Hatıraları: Meşrutiyet'de İstanbul*, [baskı yeri yok] 1955 (Vakit Yayınları), s. 409.

4 Aliye Muazzez, "İstanbul'da Hıdırellez Merasimi", *Halkbilgisi Haberleri*, 1930, sy. 11, s. 19.

5 Ercüment Ekrem [Talu], *Dünden Hatıralar*, İstanbul, ts. (Yedigün Neşriyat), s. 14.

6 Mehmet Halit Bayrı, *İstanbul Folkloru*, İstanbul 1972, s. 68.

7 Bedri Güneri, "Çatalca'dan Derlenmiş Maniler", *Halkbilgisi Haberleri*, 1938, sy. 80, s. 176.

Ayaklı Mâniler

İstanbul çalgılı kahvehanelerinin ayaklı mânileri "Adam aman" giriş kalıp sözüyle başlardı. Bu durumu Ahmed Rasim şöyle anlatır: Mâni denir denmez, hatıra gelen seslendirme şekli:

> "Adam aman, aman!"dan ibarettir. Biz, İstanbul çocukları, bu kelimeyi başka bir şekilde karşılayamayız!.. Gerçekten halk edebiyatında bu şekil, mânilerin en usûle düşkün bir ağırlayıcısıdır. Mâniyi karşılar, makamına götürür, uğurlar.[8]

Adam aman uyan yâr
Gün ışıdı, şafak attı, uyku isen uyan yâr
Mert ise namert olur, el sözüne uyan yâr[9]
örneğinde olduğu gibi.

Ayaklı mânilerin icra mekânlarının başında gelen semai kahvehaneleri daha çok İstanbul'un Aksaray, Ayvansaray, Beşiktaş, Beyazıt, Balat, Çukurçeşme, Defterdar, Eyüp, Hasköy, Halıcıoğlu, İstinye, Karagümrük, Küçükpazar, Üsküdar gibi Müslüman Türklerin oturdukları semtlerde bulunurdu. Bu kahveleri açmak için ramazandan bir hafta evvel polis müdüriyetine başvurulur ve bir ramazan ayı için izin alınırdı.[10] Ramazan ayı boyunca her gece gerçekleşecek kültür ve eğlencenin mekânı böylece hazırlanmış olurdu. Mâni atışmasına gelecek mâniciler ve taraftarları zaten dört gözle beklemekte olurlardı.

"Adam aman" sözüyle başlayan ayaklı mâniler çoğunlukla karşılıklı olarak icra edilirdi, icracıları da genellikle profesyonellerdi. Bu mâniciler atışma usulüne uyarak rakiplerine üstün gelmeye çalışırlardı. Mutlaka belli bir merasimle açılan çalgılı kahvehanede mâni atışmalarında birbirlerine rakip olanlar da genellikle tulumbacı mânicilerdi. Bu mânici grupları bir başka takımı davet ederler, davul, zurna, çifte nekkâre ile karşılayıp gelenlere hürmet gösterirlerdi. Davet eden ya da davet edilenlerden biri ortaya bir beyit, kıta veya tekerleme atar, karşı taraftan cevap beklenirdi. Çığırtkan tarafından belirlenen ayak esas alınırdı. Mâni söylenirken ağır ağır çalınan klarnet de mâniciye eşlik ederdi. Klarnetin sesi durduktan sonra, sıra karşı tarafa gelmiş demekti; altta kalmaması, susmaması, boy ölçüşmesi beklenen karşı tarafa… Klarnetin mâniye uygun ezgiler çalması ve "Adam aman" sözlerinin duyulması ayaklı mâni atışmasını haber verirdi.[11]

Galata'da Çeşme Meydanı'ndaki tulumbacı kahvehanesinde Sultan II. Abdülhamid'in tahta geçmesinin 25. yılında (1901) düzenlenen şenliklerde Haddehaneli Zihnî ile Benli Mehmed arasındaki mâni atışmasında "çığırtkan" tarafından ayak açıldıktan sonra, ayak oluşturacak birinci dizelerin Zihnî ve ikinci dizelerin Mehmed tarafından söylenmesiyle teşekkül etmiş iki mâni:

Çığıtkan - Adam aman… zihnimi
Zihnî - Felek harap türab etti karıştırdı zihnimi
Mehmed - Hak gönderdi yâr tutayım kara gözlü Zihnî'mi

Çığırtkan - Adam aman… yedi beni
Zihnî -Nişan yedi beladan herifin yedi beni
Mehmed - Kaşlar kara, kirpik kara, vahşi nigâh yedi beni[12]

"Çalgılı kahvehanelerde pişmiş eski kurtlar"ın ifadelerine göre, mâni nasıl olmalıydı: Mâni dediğin söz temsili ya, turfanda yemişe benzer. Yemiş, ağacında nasıl tomurcuklanır, nasıl yetişip büyürse mâni de tıpkı onun gibi, evvela söyleyenin sinesinde tomurcuklanacak. O da beyitleri taze taze, körpe körpe, dumanı üstünde olarak gönlünden koparıp etrafa sunacak.[13]

Saraydan zindana pek çok mekânda hürmet görmüş olan ayaklı mânileri söylemede ve yazmada usta mâniciler yetişmişti. Çoğu tulumbacı olup yangın söndürmede başka mahallenin tulumba takımına geçilmemek için mücadele eden ve bu rekabeti çalgılı kahvehanelerde mâni atışmalarıyla edebî zemine taşıyan mânicilerin, Acem İsmail, Arap Hamid, Badik Ömer, Bülbül Bilal, Balıkçı Agop, Balatlı Nesim örneklerinde olduğu gibi lakapları vardı. Çiroz Ali, Kel Ali Bey, Zil İzzet şöhretlilerindendi. Mâni söyleyenler olduğu gibi yazanlar da vardı. Zübidi Raşid'in meşin kaplı defterinde 2.000'den fazla mâni kayıtlıydı. Ali Çamiç, Gürcü Nusret, Kadırgalı Kara Cezmi ve Vasıf Hiç mâniler yazmışlardı.[14]

Ayaklı mânilere örnekler:
Adam aman …ka…rın…ca…

8 Ahmed Rasim, *Muharrir Bu Ya*, haz. Hikmet Dizdaroğlu, İstanbul 1990, s. 167.

9 Tahir Alangu, *Çalgılı Kahvelerdeki Külhanbey Edebiyatı ve Numuneleri*, İstanbul 1943, s. 55.

10 Nurullah Bilgin, "Semai Kahveleri", *Şair, Edip ve Tarihci Kalemiyle İstanbul*, haz. Nebil Fazıl Alsan, İstanbul 1973, s. 197.

11 Samiha Ayverdi, *İstanbul Geceleri*, İstanbul 1952, s. 73-74.

12 Reşad Ekrem Koçu, *İstanbul Tulumbacıları*, İstanbul 1981, s. 293.

13 Sermet Muhtar Alus, *Onikiler*, İstanbul 1999, s. 15.

14 İstanbul mânilerini icra edenler, yazanlar ve icra hususiyetleriyle ilgili olarak daha geniş bilgi için bkz. Emeksiz, *İstanbul Mânileri*, s. 56-97.

Yazdan toplar erzakın kışa saklar karınca
Canan bizi affetti yalvarıp yakarınca[15]
***
Bağlarbaşı
Üsküdar, Kâğıthane, Çamlıca, Bağlarbaşı
Cemâlin ayna mıdır, her gelen bağlar başı[16]
***

XIX. yüzyılın şöhretlerinden mânici Zil İzzet'ten alınan bir örnek:

Adam aman ne kese
Terziye kumaş geldi
Düşünür ki ne kese
Ölçtü biçti kumaşı
Ne cep olur ne kese[17]

Mâni Fasılları

Nazım birimi itibariyle dörtlüklerden oluşan ve kendi geleneği içerisinde "fasıl" olarak adlandırılan bu mâni grubunda her dörtlükte mısraların hece sayısı genellikle sekizdir, bir düzen içerisinde belli konular işlenir. Mizahi konulardan, mimari yapılara, hatta din ve devlet propagandasına kadar pek çok alanda fasıllar düzenlenmiştir. Mâni fasılları ramazan ayının arifesinden bayrama kadar bekçi babalara bağlı olarak davul eşliğinde icra edilirdi.

İstanbul'da köklü bir gelenek kurmuş ve yaşatmış olan mâni fasıllarının icracıları erkeklerdir, çoğunlukla da mahalle bekçileri.[18]

Bekçi babalar özellikle ramazanın on beşinden sonra bahşiş toplarlardı. Bahşişlerini de mâni faslının sonunda açıkça isterlerdi:

...
Sözlerim bi nihâyedir
Size şirin hikâyedir
Sözlerimin nihâyeti
Bahşiş lutf u atâyadır[19]

Mâni faslı örneği:

Kız Kulesi

Köhne sözleri nidelim
Tâze edâlar idelim
Bu gice size sultanım
Kız Kulesin medh idelim

Gâyet müferrihdir hele
Zevkini görenler bile
Ortasındadır deryanın
Benzer kafesi bülbüle

Kulesi yapılmış âli
Tatlı su şeker misâli
Bir kere gören âdemin
Gitmez gönlünden hayâli

Her taraf toplanır hâzır
Penceresi bahre nâzır
Bir dud ağacı da bitmiş
Sâyesi gâyetle fâhir

Dört yanını almış deryâ
İhâta eylemiş gûyâ
Öylece nakl eylemişler
Bir kız için olmuş binâ

Yapılmış bir âli fener
Her gece subha dek yanar
Üstadına sâd âferin
Komış cihanda bir eser

Bir tarafı Üsküdar'a
Karşu itmekde nezâre
Ramazan yaz günü olsa
Giderler anda iftâre

Ne zevkdir ârifler gide
Ol mahalde iftâr ide
Döşeyesin seccâdeyi
Kenâr-ı Bahr-i sefîde

Zevkıne hiç doyulur mu
Gönül arzusun bulur mu
Kız Kulesi oldı tamam
Bekçi'ye ihsan olur mu[20]

İSTANBUL NİNNİLERİ

İstanbul ninnileri şekil özellikleri bakımından genel tipteki ninniler gibi, istisnalar bulunmakla birlikte

15 Halit Fahri Ozansoy, *Eski İstanbul Ramazanları Bütün Adetleri Eğlenceleri Hatıraları Fıkraları*, İstanbul 1968, s. 80.
16 Tahir Alangu, *Çalgılı Kahvelerdeki Külhanbey Edebiyatı ve Numuneleri*, İstanbul 1943, s. 46.
17 Sadi Yaver Ataman, *Türk İstanbul*, haz. Süleyman Şenel, İstanbul 1997, s. 58.
18 Emeksiz, *İstanbul Mânileri*, s. 21.
19 Amil Çelebioğlu, *Ramazannâme*, İstanbul 1995, s. 82.
20 Sabri Koz (haz.), *Ramazan Fasılları Bekçi Baba*, İstanbul 1998, s. 75-77.

çoğunlukla mâni tarzında teşekkül etmiştir.[21] İçinde İstanbul adı geçen pek çok ninni, İstanbul ninnisi değildir. “İstanbul’un viranları/Alakoymuş varanları/Gör sen de o örenleri/Uyu da büyü ninni” şeklindeki örnek Yalvaç’a aittir.[22] Ancak bu ninni İstanbul’un gurbet oluşunu, gelenin bağlanıp kalmasını anlattığından Yalvaç’a ait olduğu kadar İstanbul’a dair bir ninnidir.

İstanbul’un semtlerinin kendine has hususiyetleriyle bahsedildiği, İstanbul kültürünün karakteristik özelliklerinin yansıtıldığı ninnilerin İstanbul’a aidiyeti daha bariz olarak değerlendirilebilir. “Yağmura kurdum salıncak/Eyüp’ten aldım oyuncak/Şimdi baban gelecek/Sakın kırma yumurcak” ninnisi bu şekilde görülebilir.[23]

Örnekler:

Ninni ninni iğci baba
Arkasında yamalı aba
Benim yavrum uyuyacak
Gelme bize bekçi baba[24]

***

Ninni ninni demekten
Ben kesildim yemekten
Doktor gelsin Bebek’ten
Ölüyorum yürekten[25]

İSTANBUL ATASÖZLERİ

İstanbul’da söylenen atasözleri de genel anlamda başka Türk şehirlerinde söylenenlerden farklı değildir.[26] İstanbul’un yüzyıllar boyunca Anadolu başta olmak üzere çok farklı coğrafyalardan; Türk-İslam kültür dairesiyle birlikte gayri Türk ve gayrimüslim topluluklardan sürekli biçimde artarak göç almış olması kültürel hareketliliği şekillendirmiş, folklorik verimleri de çeşitlendirmiştir. Bu değişime açık yapı İstanbul’un cazibesini gösterdiği gibi atasözleri içinde şehir kültürünün yansımalarını da barındırmıştır.

Atasözlerinde İstanbul’a ait yer adlarının sıkça geçmesi de bir özellik olarak belirmektedir: “Arasta, Uzunçarşı, tiryaki isen tütün taşı.”[27] “Uzunçarşı’nın üst başında bir yalan söyler, alt başında kendisi de inanır.” örneklerinde olduğu gibi. “Divanyolu’nda fidan büyümez.” sözüyle gelip geçenin çok olduğu, Bâbıâli’ye, yani saraya giden bu yolda fazla gidip gelmenin de iyi olmayacağı ima edilir. “Eğrikapı’nın eğrisi, mahallenin doğrusu.”, “Okmeydanı’nda buhur yakılmaz.”,[28] “Atı alan Üsküdar’ı geçer, alamayan çukurun kazar.” sözleri İstanbul’un kültür tarihi ve gündelik hayatı hakkında bilgilenmeyi sağlar.[29] “Bundan başka İstanbul yok.”[30] örneği de İstanbul halkının şehirlerine karşı muhabbetlerini yansıtır.

İstanbul cemiyet hayatı ve eğlence meclisleri bakımından güzel bir vesile teşkil eden helva sohbetleri, kültürel hafızanın canlı tutulmasını temin ettiği gibi atasözlerinin icrası için de zemin hazırlardı. XIX. yüzyılda tertip edilmiş bir helva sohbetini nakleden Mehmed Tevfik, helva sohbetlerinde tura ve yüzük oyunu gibi oyunlar oynandığını ifade ettikten sonra sözü darbımesele getirir. Kelimenin ilk harfinin elif olduğu atasözünden başlayıp ye ile başlayan atasözlerine kadar Arap alfabesi harf sırasına göre her harfle başlayan atasözü söylemekten ibaret ve mecliste bulunanların söz hünerini, irtical gücünü ve intikal süratini gerektiren oyundan bahseder.[31]

KAYNAKLAR*

Ahmed Râsim, *Muharrir Bu Ya*, haz. Hikmet Dizdaroğlu, İstanbul 1990.

Alsan, Nebil Fazıl (haz.), *Şair, Edip ve Tarihci Kalemiyle İstanbul*, İstanbul 1973.

Göktaş, Uğur, “Kâğıthane Âlemleri”, *DBİst.A,* IV, 172-173.

Koçu, Reşad Ekrem, *Türk İstanbul*, İstanbul, ts. (*Cumhuriyet* Gazetesi Yayını).

* Dipnotlarda yer almayan kaynaklar.

21 Amil Çelebioğlu, *Türk Ninniler Hazinesi*, İstanbul 1995, s. 14.

22 Çelebioğlu, *Türk Ninniler Hazinesi*, s. 128.

23 Saim Sakaoğlu, “Ninniler”, *DBİst.A,* VI, 80.

24 Çelebioğlu, *Türk Ninniler Hazinesi*, s. 343.

25 Çelebioğlu, *Türk Ninniler Hazinesi* s. 315.

26 M. Sabri Koz, “Atasözleri”, *DBİst.A,* I, 380.

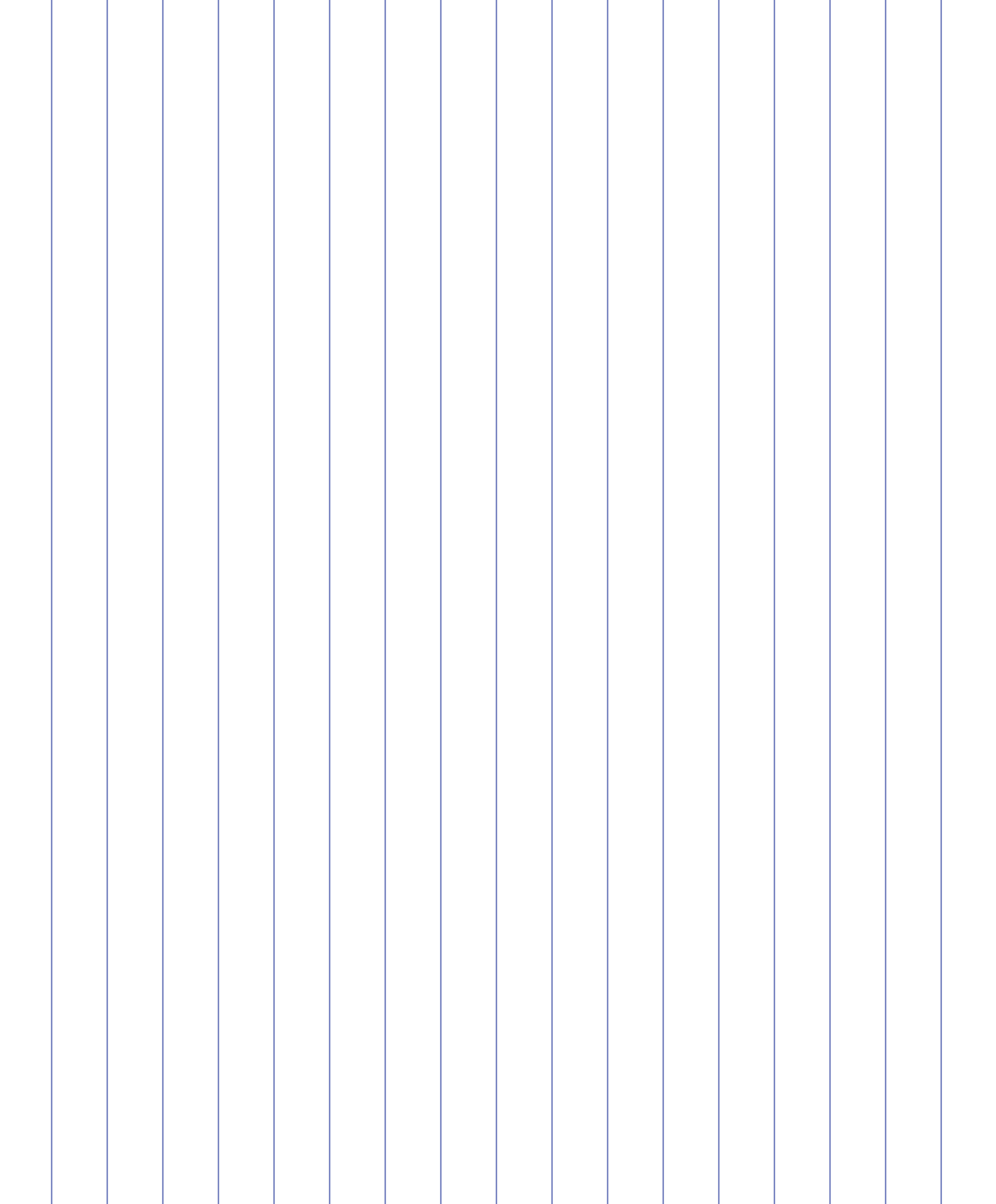
27 Kerim Yund, “Atasözlerimizde Geçen İstanbul Yer Adları ve Açıklamaları”, *Türk Folklor Araştırmaları Yıllığı*, 1976, s. 173.

28 Yund, “Atasözlerimizde Geçen İstanbul Yer Adları”, s. 188.

29 Koz, “Atasözleri”, I, 380.

30 Yund, “Atasözlerimizde Geçen İstanbul Yer Adları”, s. 181.

31 Helva sohbetinde oynanan oyunlar, mecliste kimlerin yer aldığı ve atasözü örnekleri için bkz. Mehmed Tevfik, *İstanbul’da Bir Sene*, haz. Nuri Akbayar, 2. bs., İstanbul 1995, s. 62-65; Uğur Göktaş, “Helva Sohbetleri”, *DBİst.A,* IV, 48-49.



BAŞKA DİLLERDE İSTANBUL

OSMANLI İSTANBUL'UNDA TÜRKÇEDEN BAŞKA DİLLERDE EDEBİYATLAR

JOHANN STRAUSS*
ÇEV. AHMET AYDOĞAN - ÖMER ULUSOY

Giriş: Kozmopolit Bir Edebiyat Merkezi Olarak İstanbul

1911'de *Genç Kalemler* dergisinde yayınlanmış olan bir makalede Ziya Gökalp şöyle yazar: "Memleketimizde Türk edebiyatından başka Arap, Ermeni, Bulgar, Rum edebiyatları da var."[1] Ziya Gökalp'in ülke hakkında bu tespitinin başkent İstanbul için daha da fazla geçerli olduğu ileri sürülebilir. Fakat yakın zamanlara kadar, Osmanlı başkentinin sadece Müslüman Türkler için değil, başka birçok cemaatler için de bir edebî faaliyet merkezi olduğu neredeyse unutulmuştu.

Bununla beraber, etnik köken ve dil bakımından büyük bir çeşitliliği içeren topluluklar için belirli dönemlerde kültür merkezi hâline gelmiş olması, sakinlerince bu kadar çok değişik isimlerle anılan[2] bu kentin kendine has bir özelliğidir. Gerçek şu ki İstanbul sadece Ziya Gökalp'in sözünü ettiği toplulukların değil, ileriki sayfalarda görüleceği üzere, aynı zamanda Sefarad Yahudilerinin, Arnavutların, Kürtlerin ve Çerkezlerin de edebî faaliyet alanıydı. Hatta çağdaş İran edebiyatının ortaya çıkışı bakımından Osmanlı başkenti çok önemli bir rol oynamıştır. Fars dilinde en etkili gazetelerden biri olan *Ahter* (Yıldız) 1876-1896'da burada yayınlandı. Eserlerin bazıları Avrupa dillerinde (Fransızca) de neşredildi. Bunlardan Mustafa Celaleddin Paşa'nın (Konstanty Borzęcki, d. 1826-ö. 1876) *Les Turcs Anciens et Modernes*'in (1869) ya da Charles Mismer'in (d. 1832-ö. 1904) *Soirées de Constantinople*'sinin (1870) Türk aydınları arasında çok büyük bir etkisi olacaktı.[3]

Osmanlı İmparatorluğu'nda pek az şehir, muazzam imparatorluğun her köşesinden insanları sürekli olarak kendine çeken başkent ile boy ölçüşebilir. (Karagöz oyunları ve onların kahramanları bunu gayet canlı biçimde gözler önüne serer.) En ilginç "İstanbul romanları"ndan (bkz. aş.) birinin yazarı olan Yunanlı Christoforos Samarcidis (d. 1843-ö. 1900), şehri bir "Babil Kulesi"ne benzetiyor. O dönemde İstanbul'dan başka, sadece İzmir (Rumlar, Ermeniler ve Sefarad Yahudileri için) ve Beyrut (Arap edebiyatı için), önemli edebî faaliyetin cereyan ettiği şehirler olarak kabul edilebilirdi.

Söylemeye bile gerek yok, bu faaliyetin ancak çok küçük bir kesiti bu yazıda sunulabilir. Dolayısıyla ister "millî" edebiyatlar çerçevesinde ister farklı bir özelliğiyle olsun, kurucu eserler tercih edilecektir. İstanbul'un zaman zaman yeni fikirlerin doğması için son derece elverişli bir alana dönüştüğü kuşku götürmez. Özellikle 1870'ler, yani I. Meşrutiyet Dönemi öncesi, Jön Türk Devrimi (1908) sonrası ve Mütareke yılları (1918-1923) böyledir. Bulgaristan, Yunanistan, Kürdistan, Arap ülkeleri ve hatta Afganistan'da daha sonra ün kazanan birçok yazar ve aydın, eğitim ve gelişim yıllarını Osmanlı başkentinde geçirmiştir.

* Strazburg Üniversitesi

1 Gökalp ayrıca şunu da vurgular: "Türkler hiç bir kavme lisan ve edebiyatlarından vazgeçmeyi teklif etmiyor" (krş. *Genç Kalemler* 1327, c. 2, sy. 2; *Genç Kalemler* dergisi yeniden basılmıştır: haz. İsmail Parlatır ve Nurullah Çetin, Ankara 1999, s. 108).

2 İstanbul genellikle Türkler tarafından *İstanbul* olarak anılır, fakat Osmanlı döneminde hem konuşma hem yazma dilinde bunun yanında başka birçok isim kullanılmıştır. Bunlar bu şehrin değişik dillerinde basılmış kitapların kapak sayfalarında da görülür. Araplar tarafından XIX. yüzyılda kullanılan en yaygın ve bilinen tabir *el-Âstâne* idi, Rumlar ise *Konstantinupolis* veya sadece *i Polis* (Şehir) adlandırmayı âdet edinmişlerdi. Benzer şekilde Ermeniler de *Gosdandnubolis* veya *Bolis* diyorlardı. Fransızca konuşan Levantenler için Osmanlı başkenti elbette *Constantinople* idi. Sefarad Yahudileri şehre *Konstantinopla* veya *Kuşta*, Bulgarlar ve Sırplar ise *Tsarigrad* diyorlardı.

3 Bkz. J. Strauss, "İstanbul'da Basılan Fransızca Kitaplar", çev. Erol Üyepazarcı, *Müteferrika*, 2000, sy. 18, s. 3-35.

İlkler: Fetihten Sonra

İstanbul'un Türkler tarafından fethinden sonra hayatta kalan Rum bilgin ve yazarlarının çoğunun şehri terk edip başta İtalya olmak üzere, başka ülkelere göç ettikleri bilinen bir gerçektir. Gittikleri yerlere klasik yazarların çok kıymetli metinlerini de beraberlerinde götürdükleri için bu kişilerin Avrupa'daki Rönesans hareketinin başlamasında büyük payları olmuştur.

Fakat İmrozlu Mikhael Kritobulos (ö. ykl. 1470?) gibi, yeni Türk hükümdarının tarafına katılan kayda değer istisnalar da vardı. Kritobulos'un kaleme aldığı beş kitaptan oluşan Grekçe tarihin ana bölümü, kitabın kendisine ithaf edildiği II. Mehmed'i ve dönemini konu edinir. Bu dönemi ele alan en önemli ve en güvenilir anlatılardan biridir.[4] Bunun yanı sıra kitabın özgün el yazmasının İstanbul'da Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde muhafaza edilmiş olması ise benzersiz bir durumdur! Eser XIX. yüzyılda "yeniden keşfedilir" ve hatta bu kentte bir baskısı yapılır.[5] Ardından 1908 Osmanlı Meclisi İzmir milletvekili olan Endirlikli Pavlos Karolidis'in (Karolidi Efendi, d. 1849-ö. 1930) Osmanlı Türkçesine çevirisi *Târîh-i Sultân Mehmed Hân-ı Sânî* başlığıyla *Târîh-i Osmânî Encümeni Mecmuası*'nın *(TOEM)* ilavesi olarak 1912'de yayınlandı. Bu çeviri bir "klasik" hâline gelmiştir ve hatta günümüz Türkçesindeki versiyonları bile bilinmektedir.[6]

II. Mehmed'in tayin ettiği ilk Rum Ortodoks patriği, pek çok dinî eser vermiş olan[7] âlim Georgios Scholarios (Gennadios II, d. ykl. 1405-ö. ykl. 1473), başka bir edebiyatta yer aldı. Onun, padişah'ın isteği üzerine 1455 veya 1456'da kaleme aldığı Hristiyan inancını tanıtan *İ'tikâdnâme* (*Peri tês Sôtêrias tôn Anthrôpôn*) adıyla bilinen eseri de, Karaferye Kadısı Ahmed tarafından Türkçeye tercüme edilmiştir. Günümüze Yunan alfabesiyle ulaşmış olan bu metin, geleneksel olarak "Karamanlı" (yani Yunan harfleriyle Türkçe) edebiyatının ilk örneği olarak kabul edilir.[8]

İstanbul'un Osmanlı Türkleri tarafından fethi, tahmin edilebileceği üzere gayrimüslim yazarların kaleme aldıkları çok sayıda mersiyeye de ilham kaynağı olmuştur.[9] İstanbul'da üç ay geçirmiş olan Ermeni yazar Ankaralı Apraham'ın [Abraham Ankiwraci] eseri, bu mersiyelerin arasında en tanınmışıdır. Onun 392 mısradan oluşan *İstanbul'un Düşüşüne Ağıt*'ı birkaç kere yayınlanmış ve Türkçe de dâhil birçok dile çevirilmiştir.[10]

XVI. Yüzyıl: İbranîce ve Yahudi-İspanyolcasında Öncü Eserler

XV. yüzyılın sonunda İberya Yarımadası'ndan kovulan ve II. Bayezid döneminde Osmanlı İmparatorluğu'na sığınan Yahudilerden birçoğu, İstanbul'a yerleşmiş ve burada hemen bir yayımcılık faaliyetine girişmişlerdir. Bu, Osmanlı İmparatorluğu'nda matbaacılığın ilk ortaya çıktığı zamandır.[11]

Bundan sonra birçok eser İbranîce olarak yayınlanmıştır. İstanbul'da 1530'lara değin birçok matbaacı tarafından 100'e yakın kitap (hahamların eserleri; Tevrat) basılır. Bu matbaacılar arasında İtalya kökenli seçkin bir Sefarad aileye mensup, Eliezer Soncino da bulunur. 1545-1547 arasında Eliezer Soncino, Eski Ahid'in (Tevrat) ilk beş kitabını Arapça ve Farsça tercümeleriyle, ardından Yunanca ve İspanyolca versiyonlarıyla birlikte yayınlar; bu çevirilerin tümü İbranî alfabesi ile basılmıştır.[12] Özellikle, bu yayın için

4 Diether Roderich Reinsch tarafından yapılmış tenkitli basımı için bkz. *Critobuli Imbriotae Historiae*, Berlin 1983. İngilizce çeviri için bkz. Charles T. Rigg (çev.), *History of Mehmed the Conqueror,* Princeton 1954.

5 Kritobulos'un *Târîh-i Sultân Mehmed Hân-ı Sânî*'si ve onun Macar Bilimler Akademisi için bir Fransızca çevirisi yaklaşık 1871'de İstanbul'da yayınlandı. Yayına hazırlayan Philipp Anton Dethier (d. 1803-ö. 1881), 1872'de Arkeoloji Müzesi'nin (*Müze-i Hümayun*) yöneticiliğine atandı.

6 İlk defa olarak Beyazıt Devlet Kütüphanesi Müdürü Muzaffer Gökman tarafından sadeleştirilerek, 1967 yılında İstanbul'da yayınlanmıştır (ikinci bs. 1999). Kitabın yeni bir çevirisi Ari Çokona tarafından yapılmış ve 2012 yılında çiftdilli bir edisyon da yayımlanmıştır.

7 Patrik Gennadios'un bütün eserleri sekiz cilt hâlinde Asompsiyonist rahipler M. Jugie, Louis Petit ve İstanbul'da seçkin bir Rum bilim adamı olan Ksenofon A. Sideridis (d. 1851-ö. 1929) tarafından neşredilmiştir. Bkz. *Oeuvres complètes de Georges (Gennadios) Scholarios*, Paris 1928-30.

8 İlk defa Martin Crusius'un *Turco-Graeciae Libri Octo* ... (Basel 1584) adlı eseri içinde (II. Kitap, s. 107-119) hem Latin hem Grek harfleriyle ve Grekçe asıl metnin yanında Latince tercümeyle birlikte basılmıştır. Arap alfabeli bir versiyonu Eflak Voyvodası Matei Basarab (d. 1632-ö. 1654) için Mısırlı Yannaki adlı biri tarafından 1646'da yapılmıştır. İlk matbu Karamanlı kitap olan *Apanthisma tês Christianikês Pisteôs = Gülzâr-ı Îmân-ı Mesîhî* (İstanbul 1718) içinde *İ'tikâdnâme*'nin Türkçe metni de bulunur.

9 Bu eserlerle ilgili olarak bkz. Marios Philippides, Walter Hanak, *The Siege and the Fall of Constantinople in 1453: Historiography, Topography and Military Studies*, London 2011.

10 Bkz. A. K. Sanjian, "Two Contemporary Elegies on the Fall of Constantinople, 1453", *Viator: Medieval and Renaissance Studies,* 1970, sy. 1, s. 223-261; bu mersiyenin Türkçe çevirisi için bkz. "Engürlü Rahip Apraham'ın Fetihnamesi", Kevork Pamukciyan, *İstanbul Yazıları* içinde, haz. Osman Köker, İstanbul 2002, c. 1, s. 50-60.

11 İlk eser 1493'te basıldı. Bu, Musevî hukuk ve uygulamalarının standart derlemesini içeren *Arba'a Turim* (Dört Sıra) adlı eserin dört ciltlik bir baskısı idi.

12 Kitabın Grek alfabesi ile yayını Dirk C. Hesseling (*Les Cinq Livres de la Loi (Le Pentateuque): Traduction en néo-grec publiée en caractères hébraïques à Constantinople en 1547*, Leipzig 1897) tarafından yapıldı.

hazırlanıp hazırlanmadığı bilinmeyen Grekçe tercüme, Grek dilinin tarihî gelişimi bakımından fevkalade ilginç bir metindir. Ayrıca, 1534-1546'da, o dönemde oldukça rağbet gören İspanyolca bir şövalye romanının, *Galyalı Amadis*'in *(Amadís de Gaula*, 1508) İbranîce bir çevirisi de İstanbul'da yayınlanmıştır.[13] Macera peşinde koşan gezgin şövalyenin sonu gelmez serüvenlerinin hekim Yaakov Algabe'ya ait bu çevirisi (aslında bu eserin tamamının değil, ancak bazı bölümlerin çevirisidir) İbranîce yayınlanmış ilk din dışı eser ve aynı zamanda ilk romandı.[14] Sefarad Yahudileri *Amadis*'i okumak için İbranîce çevirisine ihtiyaç duymuş olamayacaklarından, çeviri -anlaşılan o ki- Osmanlı topraklarındaki veya başka ülkelerdeki İspanyolca bilmeyen Yahudiler için yapılmıştı. Ne ki Algabe'nin çeviri tasarısı yeterli bir talep uyandıramadığı için kalıcı bir eğilim oluşturmakta başarılı olamamıştır. Avrupa romanı, İbranîcede ancak XIX. yüzyılda ve bu defa farklı bir kültürel çevrede (yani Doğu Avrupa'da) ortaya çıkacaktır.

Bir başka öncü nitelikli yapıt ve aynı zamanda İstanbul üzerine gayrimüslimlerce yazılan en ilginç eserlerden biri yine bir Osmanlı Yahudisi, haham Moşe Baruh Almosnino'ya (d. 1510-ö. 1580) aittir. Söz konusu eser İbranîce değil, Sefarad Yahudilerinin etnik dilinde yani İspanyolca kaleme alınmıştır. Üretken bir yazar olan Almosnino, Selânik'te doğmuş ise de, *Neve Şalom* cemaatine haham seçildiği için İstanbul'da ölmüştür. 1566'da Selânik Yahudi cemaati, onu cemaate bahşedilmiş vergi imtiyazlarının geri kazanılmasını sağlamak amacıyla bir temsilciler heyetinin başkanı olarak İstanbul'a gönderir. Bu vazife esnasında Almosnino, kısmen bir Osmanlı İmparatorluğu tarihi kısmen de temsilciler heyetinin başkent ziyaretlerinin bir kaydı ve anlatısı olan *La Kronika de los Reyes Otomanos* (Osmanlı Padişahlarının Kroniği) başlıklı bir el yazması kaleme alır. Almosnino'nun eserinin (Memorial de Algunos Estremos) başlıklı üçüncü kısmı, Osmanlı başkentini hayli özgün bir biçimde bir "aşırı uçlar" dünyası olarak sunar. İklimden başlayıp "üreme" (*generación*) ile sona eren yirmi altı *estremos* toplu olarak ele alınır. Kitap aynı zamanda Kanunî Sultan Süleyman ve II. Selim döneminin mimari eserleri ile tarihî olaylarının tasvirlerini de içermektedir. Ne var ki eser, Osmanlı İmparatorluğu'nda hiçbir zaman yayımlanmaz. Ancak bir bölümü Latin alfabesine dönüştürülerek, *Extremos y Grandezas de Constantinopla* başlığıyla 1638'de Madrid'de basılır.[15]

Moşe Almosnino'nun eseri, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Sefarad Yahudilerinin kendi ana dillerinde vücuda getirdikleri ilk özgün anlatı olarak kabul edilmelidir. Almosnino ayrıca vaaz ya da nasihat türünden Yahudi-İspanyolca *Hanhagat ha-Hayyim = Regimiento de la Vida* (Selânik 1564) isimli bir eser de kaleme almıştır. Kitap, genç bir akrabaya hayatın nasıl yaşanması gerektiğine dair bir kılavuz olarak hazırlanmıştır. Bu eserin Latin harfleriyle bir baskısı Amsterdam'da 1729 yılında yapılır.

XVII. Yüzyıl

XVII. yüzyılda İstanbul'da istisnai kişilikler arasında Rum Ortodoks Patriği Kiril Lukaris ve Kevork Pamukciyan tarafından haklı bir biçimde "Ermeni edebiyatının medar-ı iftiharı" olarak anılan Ermeni tarihçi, matbaacı ve şair Eremya Çelebi Kömürciyan (ö. 1695) gösterilebilir.

Yahudi ve Ermenilerden sonra[16] ve İbrahim Müteferrika'dan tam 100 yıl önce İstanbul'da bir matbaa kuran üçüncü cemaat Rumlardı. Bu müessese, Giritli Rum Ortodoks Patriği I. Kiril Lukaris (d. 1572-ö. 1638) ile işbirliği içinde Kefalonyalı Nikodimos Metaksas tarafından 1627'de kurulmuştur. Lukaris'in girişimi ile keşiş Gelibolulu Maksimos (ö. 1633) Yeni Ahid'in çağdaş Yunancaya ilk çevirisini (1629'dan sonra) yapmıştır. Patrik de bu çeviriye bir önsöz yazmıştır. Devrim niteliğindeki bu çeviri, edebî açıdan da oldukça ilginç bir eserdir. Ne yazık ki bu çeviri İstanbul'daki -fevkalade kısa ömürlü- Rum basımevinde yayınlanamaz. Osmanlı başkentindeki Felemenk sefirinin yardımı ile basımı 1638'de Cenevre'de yapılır, tıpkı Kiril'in "İstanbul'da Mart 1629 tarihinde kaleme aldığı" *Confessio Fidei*'si gibi. "Kalvenci" Patrik Kiril Lukaris'in (Kendisi Batı Avrupa'daki Reform hareketine yakınlık duyuyordu.), karşıtlarının entrikaları yüzünden sonunda idam

13 İlk versiyonları XIV. yüzyıla dayanan Garci Rodríguez de Montalvo'nun (d. ykl. 1450-ö. 1504) *Amadís de Gaula*'su, XVI. yüzyılda romans edebiyatının halk tarafından en çok sevilen örneklerinden biriydi. Okurlar, kahramanın macera ve yiğitliklerine doyamamıştır. Nihayetinde Cervantes, türün bir parodisi olarak *Don Quixote*'unu kaleme aldı.

14 'Alilot ha-abir = Amadiś de Gaula, *Sefer kolel sipurim gedolim ve-nifla'im kemo 'inyene milhamot u-gevurot me-anše ha-šem ve 'isqe ahavah ve divre ha-yamim mi-melakhim gedolim,* İstanbul 301 (1541).

15 P. Romeu Ferré tarafından *Crónica de los Reyes otomanes* başlığı ile yeni baskısı, Barcelona 1998.

16 Tokatlı (*T'oxatec'i*) Apkar Tbir (Kâtip Apkar) ilk denemesini İtalya'da yaptıktan sonra, bir Ermeni vakanüvisin (Mağakia Cevahirciyan) ifade ettiği gibi, "Sultan Selim'in hükümdarlık döneminin ikinci yılında ve Başpiskopos Hagop'un dördüncü yılında" 1567'de İstanbul'da ilk Ermeni basımevini kurdu.

BAŞKA DİLLERDEKİ EDEBÎ KÜLTÜRÜN İSTANBUL'DAKİ KISA BİR KRONOLOJİSİ

JOHANN STRAUSS

XV. Yüzyıl

(1453 sonrası)

Ankaralı Abraham, "Konstantinupolis'in Düşüşüne Ağıt".

İmrozlu Kritobulos, "Târîh-i Sultân Mehmed *Hân-ı Sânî"* (ayrıca bkz. 1871 senesi)

Patrik Gennadios'un İ'tikadnâmesi (Yunan harfleriyle Türkçe versiyonu, ilk Karamanlıca eser sayılır.)

XVI. Yüzyıl

1534-1546: İspanyolca roman *Amadís de Gaula* hekim Yaakov Algabe tarafından İbranîceye tercüme edilir ve Eliezer Soncino tarafından basılır.

1545-47: *Tevrat* önce Arapça ve Farsça tercümesiyle sonra Grekçe ve İspanyolca çevirisiyle birlikte İbranî harfleriyle Eliezer Soncino tarafından basılır.

1567: Moses Almosnino, *La Kronika de los Reyes Otomanos*'u (Osmanlı Padişahlarının Kroniği. Matbu versiyonu: *Extremas y Grandezas de Constantinopla*, Madrid 1638) kaleme alır.

1567: Apkar Tıbir İstanbul'da bir Ermeni basımevi kurar.

XVII. Yüzyıl

1627: Nikodimos Metaksas ve Patrik Kiril Lukaris (kısa ömürlü) bir Rum basımevi kurar.

1638 (Cenevre): Yeni Ahit'in Gelibolulu Maksimos tarafından yapılan modern Yunanca tercümesi Cenevre'de basılır.

1661-1689: Eremya Çelebi Kömürciyan, "İstanbul Tarihi" (*Stampolay Patmut'iwn*).

1668 (Venedik): "Yahudi Gelin" (Rumca versiyonu).

ykl. 1670: "Yahudi Gelin" (Eremya Çelebi Kömürciyan'ın Ermenice-Türkçe çevirisi).

1675-1678: Eremya Çelebi Kömürciyan, "Osmanlı Sultanlarının Dört Yüz Yılının Kısa Tarihi" (*Patmut'iwn Hamařôt 400 Tarua Osmanc'oc' T'ak'avorac'ën*). Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk Ermenice tarihi.

1697: Sivaslı Mıhitar İstanbul'a gelir.

XVIII. Yüzyıl

1700: Narekli Aziz Krikor'un "Ayinler Kitabı"nın (*Girk' Ałotic'*) ilk basılışı.

1705: Ermenice *Kitab-ı Mukaddes*'in İstanbul'da ilk baskısı (ilk baskısı: Amsterdam 1666).

1710: *Aghatangelus*'un Merzifonlu Krikor tarafından basılışı.

1717: Mıhitarist tarikatinin Venedik'te kuruluşu.

1718: Nikola Mavrokordato, "Filotheos'un Boş Vakitleri"ni (*Filotheou Parerga*) kaleme alır ve eser 1800'de Viyana'da basılır.

1710-1726: Narekli Aziz Krikor'un *Girk' Ałot'ic'*inin Merzifonlu Krikor tarafından tab'ının gerçekleştirilmesi.

1730: Yaakov Huli, *Me'am Loez* (Yabancı Dilli Bir Kavimden) adında Yahudi-İspanyolca dilindeki Kitab-ı Mukaddes tefsirinin ilk bölümlerini neşreder (Isaak Magriso ve Isaak Arguete tarafından XVIII. yüzyılda kaldığı yerden devam ettirilir).

1752: Caspar Ludwig Momarz, *Bosporomachia* (ilk baskı Leipzig 1766)

1764: Patrik Hagop Nalyan'ın ölümü (d. 1741). Patrik "Nihadî" mahlası ile Türkçe şiirler de yazmıştır.

1767 (Venedik): "Stavrakoğlu Tarihi".

1768: İstanbullu Bağdasar Tıbir'in ölümü (d. 1683-ö. 1768). Şair, öğretmen ve yayıncı olarak temayüz etmiştir.

1791 (Venedik): Ğugas İnciciyan, "Yeni ve Eski Coğrafya Üzerine Gözlemler" (Tesut'iwn Hamařot Hin ew nor Ašxarhagrut'ean). 5. bölümü aynı zamanda bir İstanbul tarihi içermektedir.

1794 (Bassano): Cosimo Comidas Carbognano (Kozmas Gomidas Kömürciyan), Descrizione topografica dello stato presente di Costantinopoli.

XIX. Yüzyıl

1811: Yakovaki Rizo-Nerulos, "Korakistika ya da Rumcanın Tashihi" (*Korakistika, ê, Diorthôsis tês Rômaikês Glôssas*) (1813'te Mahmut Paşa Han'ındaki Rum Matbaası'nda basılmıştır.).

1813 (Paris): *Description du Bosphore par le Docteur Indjidjian.*

1816 (Viyana): Yakovaki Rizo-Nerulos, "Hindi Kaçırması (*Kourkas harpagê*)".

1827 (Cenevre): Yakovaki Rizo-Nerulos, *Cours de Littérature grecque moderne donné à Genève.*

1827 (Paris): Grigorios Palaiologos, *Esquisses de moeurs turques au XIXe siècle...en forme de dialogues* (Dialog Biçiminde 19. Yüzyıl Türk Âdetlerinden Görünümler).

1836 (Atina): Dimitrios K. Byzantios, "Babil ya da Yunan Dilinin Mahallî Yozlaşması" (*Hê Babylônia ê Hê kata topous diafthora tês hellênikês glôssês*).

1839 (Atina): Grigorios Palaiologos, "Cefakeş" (*Ho Polypathês*).

1843: *Têlegrafos tou Bosporou*'nun ("Boğaziçi Postası") kurulması.

1844: Beyoğlu'nda *Théâtre Naum* (Naum Tiyatrosu) Donizetti'nin *Lucrezia Borgia* operası ile açılır.

1844 (Paris): Alphonse Royer, *Les Janissaires* (Yeniçeriler) (Bu romanın bir Bulgarca tercümesi daha sonra *Tsarigradski Vestnik* gazetesinde tefrika edilir.).

1844: Alexandre Timoni, *Nouvelles Promenades dans le Bosphore ou Méditations Bosphoriques.*

1844: *** [Patrik Konstantios], *Kônstantinias palaia te neôtera* (2. bs., Dimitrios Paspallis Matbaası; ilk yayını Venedik 1824; Yorgaki Petropulos'un

edilmesi sebebi ile Maksimos'un Yeni Ahid'i kendisine pek geniş bir kullanım alanı bulamamıştır.[17] Bundan sonra da yapılan her bir Yeni Ahid tercümesi şiddetli bir dirençle karşılaşmıştır.[18]

Patrik Lukaris'in eserleri İstanbul'la pek az ilgili olmasına karşın Osmanlı başkenti, Eremya Çelebi Kömürciyan'ın hem Ermenice hem Ermenice-Türkçe (Ermeni yazısıyla Türkçe) kaleme aldığı çok sayıda eserde tarihî, topoğrafyası hatta tabii felaketleri (yangınlar)[19] ile gerçekten önemli bir yer tutar.[20] Bundan başka, Eremya Çelebi Kömürciyan, tarihî içerikli birkaç manzume de bırakır. "İstanbul Tarihi"[21] adlı manzumesi sadece XVII. yüzyıl (1661 ila 1684 arası) İstanbul tarihi hakkında değil, aynı zamanda kente ve sakinlerinin hayatına ve sadece onlarla sınırlı kalmaksızın -özellikle- Ermenilere dair bilgiler verir. Bu eserde, Eremya Çelebi rehberlik ettiği *Vardapet* Vartan diye tanıtılan bir dostuyla şehri ve etrafını deniz ve kara yoluyla dolaşır. Bu tür "şehir yürüyüşü" örnekleri XIX. yüzyıl Ermeni yazarlarının eserleri arasında da bulunabilir.[22] Bu eserden, bir bakıma Evliya Çelebi'yi hatırlatırcasına; coğrafi, etnografik ve topoğrafik ayrıntılı bilgilerle, tarihî ve ekonomik olaylar ve anekdotik kesitlerle dolu canlı bir İstanbul panoraması ortaya çıkar. Eser, edebî bakımdan da niteliksiz değildir. Hatırı sayılır miktarda Türkçe sözcük de içerir. Eremya Çelebi bundan başka biri 8.111 beyitten oluşan "Osmanlı Sultanlarının Dört Yüz Yılının Kısa Tarihi"[23] isimli manzum bir eser de kaleme almıştır; eser (1678'e kadar) Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk Ermeni tarihidir. Eremya Çelebi ayrıca geride 1648-1662 arasını kapsayan bir günlük (*Oragrut'iwn*) de bırakmıştır.

Eremya Çelebi'nin edebî eserleri Osmanlı başkentinin çok uluslu toplum yapısı ve bu unsurların birbiriyle ilişkileri üzerine ilginç bir ışık tutması açısından da önem arz eder. Özellikle, hem Ermenice hem de daha uzun Türkçe versiyonu bulunan "Yahudi Gelin" başlıklı manzum hikâye, bu niteliktedir. "Merkada adında bir Yahudi kızına âşık olan ve ona kutsal ilhamla Mesih hakkında telkin ve nasihatlerde bulunan Arnavut fırıncı Dimo ve gence her nereye gitmek isterse refakat etmeye razı olan kıza dair" hikâye farklı dinlere mensup çiftleri ve dinî engellere rağmen aşkın zaferini konu edinir. (Aynı durumla ilgili gayrimüslimler tarafından kaleme alınmış başka eserlerle de karşılaşacağız, bkz. aş.) Anlaşıldığı kadarıyla eser, İstanbul'da gerçekten yaşanmış bir olaya dayanmaktadır. Söz konusu hikâye, İstanbul'daki gayrimüslimlerin halk edebiyatının bir parçası olarak değerlendirilmelidir.[24] Zira aynı hikâyenin, ilk baskısı 1668'de Venedik'te yapılan ve 1863'e kadar birçok yeni baskısı yapılacak olan, aynı derecede popüler anonim Rumca bir versiyonu da vardır.

XVIII. Yüzyıl: Fener Edebiyatının En Parlak Dönemi

XVIII. yüzyılda İstanbul, öncelikle Rumlar açısından, özellikle Fener çevrelerinde edebî bir faaliyet merkeziydi. Osmanlı başkentinde bu dönemde birkaç kurucu eser kaleme alınmış ve bu eserlerin ilham kaynağı büyük ölçüde şehirin ta kendisi olmuştur.

Bunlardan ilki Lale Devri'nden kalmadır. *Filotheou Parerga* (*Filotheos'un Boş Vakitleri*) 1718'de yazılmış, 1800'de Viyana'da basılmıştır.[25] Divan-ı hümayun tercümanı ve Eflak ve Boğdan voyvodası, döneminde Batılı bilginlerce de peki iyi tanınan Nikola Mavrokordato'nun (ö. 1730) eseridir. Bu eserde olay örgüsü Eremya Çelebi Kömürciyan'ın *İstanbul Tarihi*'ndekiyle benzerlik gösterir. Filotheos, anlatıcı ve dostları 1715'te İstanbul'da Atmeydanı'nda yürüyüşe çıkarlar. Hikâyenin akışı içinde

17 Kiril Lukaris ile ilgili olarak bkz. George A. Hadjiantoniou, *Protestant Patriarch: The Life of Cyril Lucaris (1572-1638), Patriarch of Constantinople*, Richmond/Virginia 1961.

18 Yeni Ahid'in bir sonraki mütercimi Midillili keşiş Serafim'in (ö. 1735) hayatı Sibirya'da sürgünde son bulur. 1830'da bir çeviri için British and Foreign Bible Society, Sakızlı keşiş Neofytos Vamvas (d. 1776-ö. 1866) ile işbirliği yaptı. Ortak çalışmanın sonucu 1836'da Londra'da basıldı fakat okur kitlesine ulaşması pek mümkün olmadı. Aleksandros Pallis'in (d. 1851-ö. 1935) bir başka tercümesi 1901'de Atina *Akropolis* gazetesinde yayınlandıktan sonra sekiz kişinin hayatını kaybettiği bir ayaklanmaya yol açtı.

19 Eremya Çelebi İstanbul'daki yangınların bir tarihini (*Patmut'iwn Hrakizman Kostandnupolsoy*) kaleme aldı. Bkz. Eremya Çelebi Kömürciyan, "Yangınlar Tarihi", çev. Hrand D. Andreasyan, *TD*, 1973, sy. 27, s. 59-84.

20 Eremya Çelebi ve eserleri ile ilgili olarak bkz. Avedis K. Sanjian, Andreas Tietze (haz.), *Eremya Chelebi Kömürjian's Armeno-Turkish Poem "The Jewish Bride"*, Budapeşte 1981, s. 12-46.

21 Önce Doktor Vahram Torkomyan (d. 1858-ö. 1942) tarafından yayınlandı, *Eremia Čēlepii K'êômiwrčean, Stampôlay Patmut'iwn,* III c., Viyana 1913-38. Türkçe çevirisi için bkz. Eremya Çelebi Kömürciyan, *İstanbul Tarihi: XVII. Asırda İstanbul*, çev. Hrand D. Andreasyan, İstanbul 1952 (2. bs., 1988).

22 Krş. Hagop Baronyan, *İstanbul Semtlerinde Bir Gezinti* (1880, *Ptoyt më Pôlsoy t'ałerun mêj)*, yazarın *Milli Şahsiyetler*'i (*Azgayin jojer*) ile birlikte 1962'de İstanbul'da yeniden basıldı.

23 *Patmut'iwn Hamařôt 400 Tarua Osmanc'oc' T'ak'avorac'ēn*, haz. Joseph Avedisian, Yerevan 1982.

24 Emile Legrand, *Recueil de Poèmes historiques en grec vulgaire*, Paris 1877, s. 129-189'daki metne bakınız.

25 Yeni baskı: Nikola Mavrokordato, *Les Loisirs de Philothée*, çev Jacques Bouchard, Atina 1989.

Türkçe tercümesi, *Hey'et-i Sâbıka-i Kostantıniyye*, İstanbul 1860; M. R. imzası ile Fransızca tercümesi: *Constantiniade ou Description de Constantinople ancienne et moderne composée par un philolologue et archéologue*, İstanbul: Antoine Coromila ve P. Paspalli, 1846; John P. Brown tarafından İngilizce tercümesi, *Ancient and Modern Constantinople*, Londra 1868).

1848: *Tsarigradski Vestnik* (İstanbul Muhbiri) gazetesinin kurulması.

1848: Naum Tiyatrosu, Verdi'nin *Macbeth* operası ile yeniden açılır.

1849: Wassa Efendi (Vasa Efendi; Pashko Vasa), *La mia prigionia. Episodio storico dell'Assedio di Venezia* (Mahpusluk Yıllarım, Venedik Kuşatmasından Tarihî Bir Kesit; Tip. A. Domenichini).

1851: Vartan Pasha, *Akabi Hikyayesi* (Mühendisoğlu Tabhanesi).

1851: Hovhannes Hisaryan, *Khosrov ew Makruhi* (Önce *Panasêr* dergisinde tefrika edilir.).

1851 (Londra): Stefanos Th. Ksenos, *Türkiye'deki Şeytan yahud İstanbul'dan Sahneler.* (Yunanca metin, *Ho Diabolos en Tourkia êtoi Skênai en Konstantinoupolei*, on bir yıl sonra 1862'de Londra'da çıkar.)

1852: *Masis* (Ağrıdağ) gazetesi Garabed Ütücüyan tarafından kurulur.

1853: İstanbul'da ilk Yahudice-İspanyol süreli yayın *Or Yisrael - La Luz de Yisrael* Leon Hayim de Castro tarafından kurulur.

1855: *L'Assedio di Silistra* (Silistre Kuşatması) operası (müzik Giacomo Panizza, libretto Gabriel Naum).

1855: Sırabion Hekimyan tarafından ilk Ermeni oyuncular topluluğu kurulur.

1856: "Bulgar Edebiyat Cemiyeti"nin (Obştina na Bılgarskata Knijnina) kuruluşu.

1858(-1862): Dimitır Mutev tarafından *Bılgarski Knijitsi* kurulur.

1858: Vasilios Andronopulos tiyatro kumpanyası ile Rum tiyatrosu açılır. İlk tiyatro temsili Arnavutköy kahvehanesinde Alfieri'nin *Saul* isimli eseriyle yapılır.

1860: Vasil Drumev, *Neştastna familiya* ("Kederli Aile") adlı ilk Bulgar romanı, *Bılgarski Knijitsi*'de yayınlanır.

1861: İstanbul'da ilk profesyonel Batı Ermeni tiyatrosu (Arevelyan Tadron - Şark Tiyatrosu) kurulur. Tiyatro Hekimyan ve Arakel Altınyan tarafından yönetilir.

1861: Zoéros Pasha, *Eis Apogonos tou Timoleontos, êtoi, Patris, mêtêr, erôs* (Timoleon'un Torunu ya da Anavatan, Ana, Aşk; tiyatro eseri).

1861 (2. bsk.): Anastasios Pnevmatikas, *Ho Fisfisis*.

1861(-1884): 31 Mayıs, Ahmed Faris eş-Şidyâk (Ahmed Faris Efendi, d. 1801-ö. 1887) tarafından kurulmuş *el-Cevâib* gazetesinin ilk sayısı. İstanbul'da Arap dilinde yayınlanan en önemli gazete.

1862: "İstanbul Yunan Edebiyat Topluluğu"nun (Ho en Kônstantinupolei Hellênikos Filologikos Syllogos) kuruluşu.

1863: Aleksander İstamatyadis, *Chios Doulê, ê Patris kai Erôs*". (Theodoros Orfanidis'in şiirinden ilham alınarak yazılmıştır, 1858'de Atina'da bir ödül kazanmıştır.) İlk temsili Théâtre Naoum'da yapıldı (Türkçe versiyonu: *Hata-i Nisvân yahud Sakız Esirleri*).

1865: *Trezoro* isimli bir edebiyat eki ile birlikte *Jornal Yisraelit*'in Yehezkel Gabay tarafından kurulması.

1866: İstanbul'da Bulgar Okuma Odası'nın (Çitalişte) kurulması.

1866: İncillerin ve "Resullerin İşleri"nin Elbasanlı Kostandin Kristoforidhi (d. 1827-ö. 1895) tarafından ilk Geg (Güney Arnavut lehçesi) çevirisinin Latin alfabesi ile neşri: *Katër Ungjillat e Zotit edhe Shelbuesit tonë Jesu Krishtit edhe Punët e Apostujvet*.

1868-1869: Christoforos Samarcidis, "İstanbul'un Sırları" (*Apokryfa Kônstantinoupoleos*) (3 bölüm: Il commercio orientale - L'Omnibus).

1869: Mustafa Celaleddin Paşa, *Les Turcs Anciens et Modernes*: Courrier d'Orient.

1869: Mirza Habib-i Isfahanî (çev.), Molière, *Le Misanthrope* (*Tercüme-i Mizantrop -Güzâriş-i Merdüm-girîz*) (Tasvîr-i Efkâr Matbaası).

1870

1870: Teodor Kasap tarafından mizah dergisi *Diogène*'nin Fransızca, Yunanca ve Türkçe olarak yayınlanması.

1870: Charles Mismer, *Soirées de Constantinople* (Typographie et Lithographie Centrales).

1870: Athanasios Komninos Hypsilantis'in vekayinamesinin "Fetihten Sonraki Hadiseler" (*Ta Meta ten Halôsin: 1453-1789*) arşimandrit Germanos Afthonidis tarafından İstanbul'da (I. A. Vrettos) yayınlanması.

1870(-1875): Bulgarca dergi *Çitalişte* Marko Balabanov tarafından kurulur.

ykl. 1871: Philipp Anton Dethier tarafından İstanbul'da (Typographie et Lithographie Centrales) *Monumenta Hungariae Historica*'nın bir bölümü olarak (c. XXI, bl. 1) Kritobulos'un *Târih-i Sultan Mehmed Han-ı Sânî*'sinin ve beraberinde İstanbul'un fethi ile birçok başka kaynağın yayınlanması.

1871-1872: *Temaşa-i Dünya, Cefakâr ve Cefakeş* (E. Misailidis tarafından yapılan *Ho Polypathês*'in (bkz. yuk.) bir uyarlaması: E. Misailidis Matbaası).

1871: Bulgarca "İstanbul Kitab-ı Mukaddesi"nin (*Tsarigradskata Bibliya*) ilk basılışı (Hagop Boyaciyan).

1872: *El Tiempo* gazetesinin kurulması, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk Yahudi-İspanyol günlük gazete.

1872: Elbasanlı Kostandin Kristoforidhi'nin (d. 1827-ö. 1895), Yeni Ahit tercümesi, *Dhjata e Re*'nin İstanbul'da neşri.

1873: İstanbul'da Yahudi-İspanyol ilk tiyatro temsilleri (Abraham Behor Evlagón, *Yetziat Mitzrayim*; *La Vendida de Yosef por sus Ermanos*).

1873: Ermeni şair Bedros Turyan'ın ölümü (d. 1851).

1873:Petko Slaveykov, "Ak Baldırlı

hem Batılı hem Türk, çeşitli insanlarla karşılaşırlar ve bu onlara ahlak, siyaset ve edebiyat dâhil her türlü konu üzerine düşüncelerini dile getirme fırsatı verir. Bu yapısıyla eser, bir ölçüde, hemen hemen aynı dönemde yayınlanmış olan (1721) Montesquieu'nun *Lettres Persanes*'ini hatırlatır. Ancak ne bir aşk hikâyesi ne de bir olaylar dizisi vardır. *Filotheou Parerga* "ilk Yunan romanı" olarak kabul edilir.[26] Buna karşın, eserin yenilikçi karakterine rağmen, fevkalade arkaik bir dille kaleme alındığını belirtmek gerekir.

İstanbul'un kozmopolit çevrelerini yansıtan Rumca kaleme alınmış bir başka eser; Kıbrıslı Ioannis Karaca'ya (d. 1767-ö. 1798) ait üç aşk hikâyesi derlemesi olan "Eros'un Yaptıkları"dır (*Erotos Apotelesmata*).[27] Eserin yazarının kimliği, ancak yakın zamanlarda tespit edilebilmiştir. İlk iki hikâye İstanbul'da, üçüncüsü ise Rusya'da geçer. İlk hikâyede Kapukethüda Kyr Andonaki'nin oğlu Çelebi Yorgaki, Samatya bahçelerinde Çelebi Yakumi'nin kızıyla karşılaşır. Bu hikâye iki âşığın aynı toplumsal konuma sahip olmaları sebebiyle mutlu bir sonla neticelenir. İstanbul'da geçen ve Venedik sefirinin Korfulu tercümanı Andreas'ın, Darphane Emini Ermeni Stepan Ağa'nın kızı, güzel Hripsime ile olan aşkını anlatan ikinci hikâye ise âşıkların dinlerinin ve toplumsal konumlarının farklılığı sebebiyle felaketle sonuçlanır. Bu tür farklılıklardan doğan çatışma, aileleri evlenmelerine izin vermeyen iki genç arasındaki imkânsız aşkı anlatan *Romeo ve Jülyet* hikâyesindekine benzerlik gösterir. Bu olgu, XX. yüzyıla kadar ilk Ermeni romanları olarak kabul edilen Hovhannes Hisaryan'ın *Khosrov ile Makruhi* ve Vartan Paşa'nın *Akabi Hikâyesi* (her ikisi de 1851'de yayımlanmıştır) ya da "Tymfristos"un (Dimitrios Papadopulos'un takma adı, d. 1870-ö. 1930) Aimilios ile Hermione'nin aşk hikâyesini anlattığı, *Pera Güzeli* (*Ôraia tu Peran*, 1920) başlıklı yapıtı gibi başka iyi bilinen eserlerde de karşımıza çıkar.

Erotos Apotelesmata, çağdaş Yunan edebiyatının özgün *novella*larının ilk örneği olması hasebiyle kurucu bir eser olarak kabul edilir. Eser kahramanların duygularını dile getiren çok sayıda aşk şarkısı içerir. Hatta bu şarkılarda zaman zaman makamlar (ısfahan, sabâ, evc, nihâvend, nikriz, rast, segâh, vb.) bile belirtilir. Fener şiirine *mismagiá* (*mizmaya*; Türkçe *mecmua*) denilen farklı yazarlara ait şiirlerin toplandığı derleme yahut antolojilerde de karşılaşılabilir. Bunlar, İstanbul Rumlarının o günkü dili ile yazılmış olup yer yer çok sayıda Türkçe sözcüğü de barındırır.[28]

Bu özellik o dönemin bir başka eseri, 1752'de "Senior Momars" yani İstanbul'daki Avusturya sefaretinin baştercümanı Caspar Ludwig Momarz (ö. 1761) tarafından kaleme alınmış olan *Bosporomachia*'da[29] da ayırt edilmektedir. Bu alegorik manzumede iki kız kardeş, Asya ve Avrupa birbiri ile tartışır. Tartışmanın konusu Boğaz'ın daha güzel kıyısının bu iki kız kardeşten hangisine ait olduğudur. Bu eser XVIII. yüzyıl İstanbul'u ve özellikle de Boğaz'ın coğrafyası için tarihî ve topoğrafik bir kaynak olarak yeniden keşfedilmeyi beklemektedir. Eser, Lale Devri'ni de canlandırır: Okur burada Saadabad'ın ve Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa'nın Bebek ve Bahçeköy'de ve elbette Haliç ve Kâğıthane'de yaptırdığı binaların tasvirlerini bulabilir. *Bosporomachia*, İstanbul Fener edebiyatının tipik bir örneği olduğu için Yunanistan'da uzun zaman çok az takdir edilmiştir. Yayına hazırlayan Evgenios Vulgaris (ö. 1806), bu eser hakkında girişte şunları yazar: "Başka devletlerden okurlar için pek ilginç olmayabilir, fakat Osmanlı İmparatorluğu'nun Rum tebaasının ve özellikle İstanbul sakinlerinin, yani *Konstantinupolites*'in hoşuna gideceğine şüphe yoktur."

Bir başka Fenerli, Sadrazam Koca Ragıb Paşa'nın (ö. 1763) özel hekimi âlim Athanasios Komninos İpsilanti (ö. 1789), ilginç mensur bir eser yazmıştır. Bu eser bir umumi tarih olup bölümleri *Ta Meta tên Halôsin* (Fetihten Sonraki Olaylar: 1453-1789) başlığıyla bir yüzyıl sonra İstanbul'da yayınlanmıştır. Vekayinamenin yayınlanmış kısmı, İstanbul'da XVIII. yüzyılda meydana gelmiş ve yazarın yaşamında tanık olduğu olayların tasvirleri bakımından zengindir. Bu bölümlerde kullanılan çok sayıda Türkçe sözcük özellikle göze çarpar. 1870'te İstanbul'da yapılan baskısı[30] Osmanlı döneminde bu şehirde, Rumca olarak yayınlanan en önemli bilimsel eserlerden biri olarak kabul edilmelidir.

Bu arada halk edebiyatının ilginç bir örneği olan "Stavrakoğlu'nun Hikâyesini" de unutmamak gerek. Yazarı bilinmiyen bu destan Kapukethüda Stavrakoğlu'nun

26 Krş. Henri Tonnet, *Histoire du Roman grec des origines à 1960*, Paris 1996, s. 60.

27 J.K, *Erôtos Apotelesmata êtoi Historia êthikoerôtikê me politika tragoudia*, Viyana 1792. 1836'ya kadar beş baskısı bilinmektedir. Yeni baskısı için bkz. ed. Mario Vitti, Atina 1989.

28 İlk defa 1818'de yayınlanmış olan bir antolojinin yeni baskısına bakınız., Antia Frantzi (haz.), *Mismagia: Anthologio fanariôtikês poiêsês kata tên ekdosê Zêsê Dautê (1818)*, Athena 1993.

29 *Bosporomachia, êgun Filoneikia Asias kai Eurôpês eis to Katastenon tês Kônstantinupoleôs*, Leipzig 1766 (haz. Evgenios Vulgaris, 2. bs., Venedik 1792).

30 *Athanasiou Komnênou Hypsêlanotu ekklêsiastikôn kai politikôn tôn eis dôdeka biblíôn VIII, IX kai X êtoi Ta meta tên Halôsin* (1453-1789)..., haz. Arşimandrit Germanos Afthonidis, İstanbul 1870.

Çeşmesi" (*İzvorıt na Belonogata*).
1873: Nikola Mikhaylovski (çev.), *Télémaque'ın Maceraları'nın* (*Priklyuçeniya na Telemaha*) Bulgarca tercümesi (Promişleniye).
1873: Vasa Efendi, *Rose e Spine* (şiirler: Coromila).
1874: Konstantin Veliçkov, *Nevyanka ile Svetoslav* (İlk Bulgarca tiyatro eseri. 1872'de *Osmanlı Tiyatrosu*'nda sahneye konuldu.).
1874: Farsça gazete *Ahter*'in İstanbul'da Tebrizli Muhammad Tahir tarafından kuruluşu.
1877: "Dzerents" (Hovsep Şişmanyan), *Toros Levoni* (İstanbul'da yayınlanan ikinci Ermenice roman).
1879: İstanbul'da "Arnavut Edebiyatı Yayın Topluluğu"nun (Shoqëri e të shtypurit shkronja shqip) kuruluşu.
1879: *Allfabetare e Gluhësë Shqip* (Arnavutça antoloji).
1879(-1930): *El Telegrafo*'nun ilk neşri (İçerisinde romanlar da tefrika edilmiştir).
1879-1880: *Ahter* gazetesi İran Büyükelçisi Mirza Muhsin Han Muînülmülk'ün Farsça *Télémaque* çevirisinden bölümler yayınlar.

1880

1880: Hagop Baronyan, *Ptoyt më Pôlsoy T'ałerun Mêj* (İstanbul Semtlerinde Bir Yürüyüş).
1880: *Theatrikê Bibliothêkê* (Tiyatro Kütüphanesi).
1883: Sırpuhi Düsap, *Mayda* (mektup roman).
1884: Ermeni günlük gazetesi *Arevelk*'in (Şark) kuruluşu.
1884: Osmanlı İmparatorluğu'nda Arnavut dilinde ilk gazete *Drita*'nın (Işık) kuruluşu ki birkaç baskının ardından ismi değişmiş ve *Dituria* (Bilgi) olmuştur.
1885: Adolphe Thalasso tarafından *La Revue Orientale* kurulur.
1885: Naim Bey Frashëri'nin La Fontaine masallarından (*Ağustos Böceği ile Karınca, Karga ile Tilki*) çevirileri *Dituria* dergisinin 6-11 sayılarında çıkar.
1885-1886: Krikor Zohrab, kısa romanı "Kaybolmuş Bir Nesil"i (*Anhetac'ac Serund më*) yayınlar.
ykl. 1886: Mirza Habib-i Isfahanî, James Morier'in *Isfahanlı Hacı Baba Maceraları* romanının Farsça tercümesini yapar.
1886 (Bükreş): Naim Bey Frashëri, "Sürüler ve Mahsuller" (*Bagëti e Bujqësija*).
1888: Dikran Gamsaragan, *Varžabedin Ałčigë* (Öğretmenin Kızı; roman. İlk defa *Arevelk*'te yayınlanır.).
1888-1895: Süleyman el-Bustanî (d. 1856-ö. 1925) tarafından *İlyada*'nın Arapçaya ünlü çevirisi İstanbul'da yapılır.
1889: Ep. C. Kyriakidis, "Beyoğlu Sırları" (*Ta Apokryfa tou Peran*).

1890

1890 (Paris): Wassa Efendi, *Bardha de Témal, Scènes de la vie albanaise* (bir Arnavut tarafından yazılmış, Arnavut konulu olan ilk roman).
1891: *Hayrenik'*, Arpiar Arpiaryan (1870'te haftalık olarak yayınlanmaya başladı fakat 1891'de günlük gazeteye döndü.).
1893: Mirza Habib-i Isfahanî'nin ölümü (d. 1835), İranlı şair. Molière'in *Misanthrope*'u ile James Morier'in *The Adventures of Hajji Baba of Ispahan*'ının mütercimidir.
1893: Rum edebiyat dergisi *Filologikê Êchô*'nun kuruluşu.
1895: Nikodem Sp. Savić tarafından yayınlanan Sırpça gazete *Carigradski Glasnik*'in *(İstanbul Muhbiri) kuruluşu.*
1897: Jacques Loria, *Les Mystères de Péra* (Imp. E. Souma & V. Mango).
1897: Kürt şair Hacı Kadir-i Koyî'nin İstanbul'da ölümü.
1899 (Sofya): Konstantin Veliçkov, *Tsarigradski Soneti* (İstanbul Soneleri. İstanbul'da 1890'ların başında kaldığı yıllarda kaleme alınmıştı).

XX. Yüzyıl

1901 (Paris): Vahan Tekeyan: *Hoger* (Endişeler; şiir).
1902: Yerukhan (Yervant Sırmakeşhanliyan), *Amira'nın Kızı* (*Amirayin Ałjikë*; roman. *Arevelk*'te tefrika edilir.).
1904: Mirza-Riza-Khan Arfa-ud-Dovleh, *Perles d'Orient* (Levant Herald Matbaası).
1906: "Indra" (Diran Çırakyan'ın takma adı), *Nerašxarh* (Derunî Dünya; nesir).
1906: Misak Medzarents, *Tziadzan* (Eleğimsağma; şiir).

1908'den Sonra

1908: Süleymaniyeli Tevfik "Pirêmerd" tarafından idare edilen *Kürd Teavün ve Terakki Gazetesi*'nin kuruluşu (İstanbul'da yayınlanan ilk Kürtçe süreli yayın).
1908 (Paris): Adolphe Thalasso, *Déri Séadet, ou Stamboul, Porte du Bonheur, Scènes de la vie turque*.
1908: İzzet Fuad Paşa, *Constantinople avant et après la Constitution* (Bir Parisli ile bir İstanbullu arasında bir muhavere), A. Zellich fils.
1908: *El Cugeton*, Elia Karmona tarafından kurulmuş olan bir mizah dergisi, aynı zamanda sayfalarında romanlar da tefrika edilir.
1908 (Stockholm): İran Büyükelçisi Mirza Rıza Han Erfauddevle'nin karısı Elsa Lindberg-Dovlette, "Minareli Şehrin Kadınları"nı (*Kvinnor från minareternas stad*) yayınlar. Eser birçok dile çevirildi.
1909: *El Cudió*, David Elnekave tarafından kurulmuş bir siyonist gazete. Sayfalarında tefrika romanlara da yer verilir.
1909: Merâğalı Zeynelâbidîn'in (ö. İstanbul 1911?) İran'daki eski düzenin usullerine dair bir hiciv olan *Seyâhatnâme-i İbrâhim Beg*'inin *üçüncü cildi* İstanbul'da Ebüzziya Tevfik tarafından basılır. Burada yazarın ismi ilk kez görünür.
1910: Ben-Yitshak Sacerdote (takma ad?) *Refael i Miriam. Novela de los Judios de Oriente*, kimilerince ilk özgün Yahudi-İspanyolca roman olarak kabul edilir.
1911: Ermeni edebiyat dergileri

hikâyesini ve onun korkunç sonunu anlatır: Rüşvet ve haraç yolu ile muazzam bir servet edinmiş olan *Stavrakoğlu, sonunda 1765'te kendi konağının önünde asılarak idam edilir ve servetine el konulur. Metin ilk kez 1767'de Venedik'te yayımlanmış ve XIX. yüzyılda da düzenli olarak yeni baskıları yapılmıştır.*[31]

Osmanlı başkenti, "*i Polis*", XIX. yüzyıl başında Yunan edebiyatında yer tutmaya devam eder. Bu durum Fenerli Yakovaki Rizo-Nerulos'un (ö. 1850) 1827'de yayınlanmış olan Yunan edebiyatı tarihinden de anlaşılmaktadır.[32] İstanbul'da doğmuş ve ölmüş[33] bir yazar ve Yunan siyaset adamı olan Rizo-Nerulos, ele aldığımız bağlamda oldukça dikkat çekici birkaç eser bırakmıştır. Alay ve hiciv ögeleri ile ve yer yer hafiflikler barındıran "Hindi Kaçırması" (*Kourkas Harpagê*, Viyana 1816) başlıklı manzumesi, Tarabya civarında çalınmış bir hindi için koparılan yaygarayı anlatır. 1811'de kaleme alınmış, İstanbul'da, Mahmut Paşa Hanı'ndaki bir Rum matbaasında 1813'te basılmış olan *Korakistika*[34] *ya da Rumcanın Tashihi* (*Korakistika, ê Diorthôsis tês Rômaikês Glôssas*) isimli güldürüsü de meşhur olmuştur.[35] Baş hedefi "Koraizm" (*Korakistika = Koraistika*), yani *katharevusa*nın (yani arkaik yazı dilinin) mucidi Adamandios Korais'in (d. 1748-ö. 1834) dil kuramı ve her şeyi Helenleştirme eğilimidir: öyle ki Türkçe "Ahmed" ismi bile Helenik bir kökene bağlanır (<*ekhemēdes* = "zeki")! Oyunun kahramanı Sotirios, bu dili kullandığı için alay konusu yapılır. Oyun tipik "Osmanlı" olarak nitelendirilebilecek bir çevrede geçer; İstanbul, Yanya, Midilli, Sakız ve Kıbrıs'tan karakterlere yer verilir ve bunların her biri oyunda kendi yerel şivesiyle konuşturulur.

Yerel deyimlerden ve stereotiplerden yararlanan oyunlar, tahmin edilebileceği üzere, daha sonraki dönemlerde de özellikle İstanbullu Rum yazarlar tarafından yazılmaya devam edildi. Sözü edilen özellikler, Karagöz ve Hacıvat'ı hatırlatırcasına güldürmek için kullanılmıştır. En ünlü örneği ve aynı zamanda Yunan tiyatro tarihinde bir dönüm noktası olan Dimitrios K. "Vyzantios"un (yani "Bizanslı"; İstanbul-doğumlu Dimitrios Haciaslanis'in takma adı, d. 1790-ö. 1853[36]) *Babil ya da Yunan Dilinin Yerel Yozlaşması* (*Hê Babylônia, ê Hê kata topous diafthora tês hellênikês glôssês,* 1836)[37] başlıklı güldürüsüdür. Fakat bundan başka, daha az bilinen oyunlar da bulunur, tıpkı Anastasios Pnevmatikas'ın[38] oyununa adını veren Türkçe-Rumca karma bir dil konuşan Karamanlı Fisfisis'in hikâyesinin anlatıldığı, *Ho Fisfisis* isimli "fars"ı gibi.

XVIII. Yüzyıl İstanbul'unda Ermeni Edebî Faaliyetleri

XVIII. yüzyılda İstanbul Ermenilerinin edebiyat alanındaki faaliyetleri farklılık göstermektedir. Bu dönemde Ermeni yayıncılığının gelişmesi kayda değer boyutlara ulaşır. Bundan başka Ermeniler, Osmanlı başkentinde aynı zamanda hem dinî hem din dışı, kendi eski edebî miraslarının yayınına başlamışlardır. Aziz Krikor Narek'in (Krikor Narekac'i, d. 951-ö. 1003) *Dualar Kitabı*'nı (*Girk' Ałot'ic',* 1700), Agathangelus'un (Roma kökenli IV. yüzyıl tarihçisi), Bizanslı Faustus'un (V. yüzyıl tarihçisi), Yeğişê'nin (V. yüzyıl tarihçisi) ve Stepanos Orpelyan'ın (XIII. yüzyıl tarihçisi) eserlerini basmışlardır. İlk defa 1666'da Amsterdam'da yayınlanan Ermenice *Kitab-ı Mukaddes* 1705'te İstanbul'da da basılır. Ermeni düşünce tarihinin mümtaz kişiliği Sivaslı Mıhitar (Mkhit'ar Sebasdac'i, d. 1676-ö. 1749) -kendi ismini taşıyacak olan bir tarikatin kurucusuydu- dört dinî eser yayınladıktan sonra, şehri terk etmiştir. Mıhitar, Ermenilerin kültür Rönesans'ına katkısı fevkalade olan[39] bu yeni tarikati 1697'de geldiği Beyoğlu'nda 1701 yılında kurar.

İstanbul Ermeni patrikleri arasında Latince ve İtalyancadan dinî eserlerin üretken bir çevirmeni olan Patrik Golod'un (d. 1678-ö. 1741) ve bir şair olarak "Nihadî"[40] mahlası ile Türkçe şiirler bile yazmış olan Patrik Hagop Nalyan'ın (d. 1706-ö. 1764) isimlerinin de anılması gerekir. İstanbul'un Ermeni edebiyatçıları arasında en özgün sima bu şehirde doğmuş ve yine

31 Bkz. E. Legrand (haz.), *Histoire de Stavrakis*, Paris 1870.

32 *Cours de Littérature grecque moderne donné à Genève*, Cenevre 1827.

33 Aynı zamanda Bâbıâli'de ve Eflak ve Boğdan voyvodalarının saraylarında tercüman olarak çalışmıştır.

34 "*Korakistika*", birebir anlamı "Kargaların Dili", Rum çocuklarının kullandığı gizli bir dilin ismidir, Türkçe kuş dilindeki gibi, burada, Korais soyadı ile bir kelime oyunu yapılmaktadır.

35 P. - A. Lascaris tarafından yayına hazırlanmış çift dilli bir baskısı vardır: *Les Korakistiques ou Amendement de la langue grecque moderne*, Paris 1928.

36 Haciaslanis İstanbul'da büyümüştür. 1812'de, Tunus beyinin maiyetinde tercüman olarak atanmış ve Yunan İsyanı'na kadar bu görevde kalmıştır.

37 Oyun 1827'de Anabolu'da geçer.

38 2. bs., İstanbul 1861. Yazar aynı zamanda bir şair ve müzik antolojilerinin yayıncısı olarak da tanınır.

39 Mıhitaristler hakkında bkz. Pamukciyan, *İstanbul Yazıları*, c. 3, s. 321-328.

40 Kevork Pamukciyan (d. 1923-ö. 1996): Bu yüksek rütbeli rahibin Ermenice bir biyografisini kaleme almıştır: *Hakob Nalean Patriark' (1706-1764), Keankë, gordzerë ew ašakertnerë*, İstanbul 1981.

Vosdan (Dikran Çögürian ve Mikael Şamdanjian) ve *Şant*'ın kuruluşu.

1911: Krikor Zohrab, *Keankn inčpês or ê* (hikâyeler; Türkçe tercümesi Diran Kelekyan, *Hayat Olduğu Gibi*, 1913).

1911: Yervant Odian, "Yoldaş Pançuni" hikâyelerinin ilk bölümü *Püzantion* gazetesinde "Bir Dzablvar Vazifesi" (*Arrakelut'iwn më i Tzaplvar*) başlığı ile yayınlanır.

1911: Celâl Nuri İleri, *Cauchemar*? (Fransızca Roman): Beyoğlu, Edition "Jeune-Turc". Ermeniceye de tercüme edilmiştir.

1911: *Ghuaze* (Kılavuz) ilk Çerkes gazetesinin (Türkçe-Çerkesçe) neşri.

1912: Kürt Talebeler Birliği *Hêvî*'nin (Umut) kuruluşu.

1913: Türkçe-Kürtçe dergi *Rojî Kurd*'un (Kürt Güneşi) İstanbul'da kuruluşu. Mehmet Akif'in bir şiirinin tercümesinin ikinci sayısında Kh. Modani tarafından yapılıp yayınlanması Türkçeden Kürtçeye ilk çeviri olarak kabul edilir.

1913: Fuad Temo, *Çîrok* (Kürtçe ilk mensur hikâye; *Rojî Kurd*'un ilk iki sayısında yayınlanır.)

1914: Ermeni edebiyat dergisi *Mehyan*'ın (Mabet) kuruluşu.

1915: Ermeni yazar ve şairler Krikor Zohrab, Keğam Parseğiyan, Melkon Gürciyan ("Hrant"), Sımbad Pürat, Dikran Çögürian, Daniel Varujan, "Siamanto", "Yerukhan" (Yervant Sırmakeşhanliyan), "Tılgadintsi", Rupen Sevag, Rupen Zartarian tutuklanmalarının ardından (24 Nisan 1915) ya da tehcirde öldürülürler.

Mütareke Yılları

1918-1919: *Jîn* (Hayat) İstanbul'da kurulmuş bir Kürtçe-Türkçe dergi.

1919: *Memê Alan*, Abdurrahim Rahmi Hakkarî (Avdirehîm Rehmiyê Hekarî, d. 1890-ö. 1858) ilk Kürtçe tiyatro oyunu *Jîn*'de yayınlanır.

1919: Çerkes Kadınları Teavün Cemiyeti'nin çıkardığı *Diyane* dergisinin Osmanlı Türkçesi ve Çerkesce (Latin alfabesi ile) yayınlanması.

1919: Ahmed-i Hanî'nin Kürt millî destanı *Mem û Zîn*'inin İstanbul'da ilk yayınlanışı.

1920: Amin Faizî, *Encümen-i Edibân*, bir Kürt edebiyat tarihine ilk teşebbüs.

1920 (Atina): "Tymfristos", *Hê Ôraia tou Peran* (Pera Güzeli; roman). "Tymfristos" Dimitrios Papadopoulos'un takma adıdır.

1921-1922: Elia Karmona, *La Novya Aguna, Romanso Nasyonal Cudyo* (Imprimeria del Cugeton).

burada dil ve felsefe dersleri vermiş olan Bağdasar Tıbir'dir (d. 1683-ö. 1768). Hayatta iken şair ve yerel geleneğin son temsilcilerinden biri olarak tanınmıştır. Ayrıca geride Ermenice ve Türkçe mensur eserler (1742[41] tarihli "Hristiyan eğitiminin buyrukları" dâhil) veya hem Ermenice hem Türkçe şiirler de bırakmıştır. Eserlerinin çoğu çalıştığı Asdvadzadur'un (Astuacatur Kostandnupolseci) matbaasında basılır.

Yahudi-İspanyol Edebiyatının Yeni Bir Türünün Ortaya Çıkışı

Yahudi cemaati, XVIII. yüzyıl ana dillerinde *Kitab-ı Mukaddes*'in İbranîce *Me'am Lo'ez* (ilk anlamı: "yabancı dilli bir kavimden", Mezmur, 114. 1'den bir alıntı) başlıklı ansiklopedik bir tefsirinin ilk bölümlerinin yayını ile yeni bir edebî geleneğin doğumuna tanık olur. *Me'am Lo'ez*, kimilerince Yahudilerin konuştuğu diğer dillerde bir benzeri olmayan, eşsiz bir eser olarak kabul edilegelir.[42] *Me'am Lo'ez*; ünlü bilginler yetiştirmiş bir aileye mensup ve bir hahamlık hâkimi olarak hizmet etmek üzere 1714'te Safed'den İstanbul'a gelmiş Yaakov Huli'nin (d. 1689-ö. 1732) parlak fikriydi. Huli, bir önceki yüzyılın Sabatay hareketinin olumsuz etkilerini henüz üzerinden atamamış bir cemaatin manevi huzurunu düşünerek, halk eğitiminde muazzam bir girişime öncülük etmiş ve Me'am Lo'ez bu girişimin baş aracı olmuştur. Huli, tefsirinin ancak ilk bölümlerini bizzat tamamlayabilmiştir ve Tekvin üzerine ilk cilt İstanbul'da 1730'da çıkmıştır. Huli'nin eserinin tamamlanması için başka bilginler bir buçuk yüzyıldan fazla bir süre emek verekecektir ve son bölüm 1901'de yayınlanacaktır.

XIX. Yüzyıl: Modern Edebiyatların Doğuşu

Osmanlı başkentinin kozmopolit ve çok dilli edebiyat hayatındaki en ilginç dönem XIX. yüzyılda başlar.

Bu dönem pek çok alanda olduğu gibi edebiyat alanında da Batılılaşma dönemi olarak bilinir. Sadece Osmanlı Türklerinin değil, fakat başka birçok edebiyat da bu dönemde geleneksel kalıpları terk etmeye, yeni biçimler ve türler (roman, tiyatro) benimsemeye başlar. Bu oldukça karmaşık bir süreçtir. Belli cemaatler için bu aynı zamanda *anciens et modernes* (gelenekçiler ve yenilikçiler) arasında bir çatışmayı fitilleyecek yeni edebî bir dil arayışı anlamına gelmiştir. XIX. yüzyıl İstanbul'u modern (Batı) Ermenicenin doğumuna tanık olmuş ve Viyana ve Venedik'teki Mıhitaristlerin ve takipçilerinin eski dili beyhude diriltme çabalarına rağmen yüzyılın sonuna doğru klasik dil, hemen hemen unutulmaya yüz tutmuştur. İlk kez 1805'te yayınlanan kitabın ardından, Bulgarca da gelişen bir basın ve yoğun bir yayın faaliyeti ile birlikte, hızlı biçimde tam gelişmiş bir edebiyat dili hâline gelir. Bu faaliyet Osmanlı topraklarında 1878'e kadar neredeyse başkent ile sınırlı kalır.[43] Bundan başka İstanbul'da ve imparatorluğun başka şehirlerinde başta Sefarad Yahudilerinin etnik dilinde tercüme faaliyeti olmak üzere fevkalade renkli bir edebiyat için araç olan, Yahudi-İspanyolca bir basının geliştiği de gözlemlenmektedir.

Bu gelişme büyük ölçüde basın yayında katedilen fevkalade ilerleme ve okur kitlesinin büyümesiyle mümkün olur.

Çağdaş Edebiyat ve Basın

İlk Ermeni romanı, Hovannes Hisaryan'ın (d. 1827-ö. 1916) *Khosrov ew Mak'ruhi*'si gibi birçok kurucu eser, İstanbul'da yayınlanan süreli yayınların sütunlarında çıkmıştır.[44] Khosrov ile Makruhi'nin trajik aşk hikâyesini konu alan bu roman, 1851'de yazarın çıkardığı *Filolog* (*Banasêr*) adlı dergide tefrika edilmiştir. Otuz, kırk yıl sonra çığır açan Ermeni romanları, yine süreli yayınlar olan *Arevelk* (Doğu, 1884'te kuruldu),[45] *Hayrenik* (Vatan, 1891-1896)[46] ya da *Püzantion* (Bizans, 1896-1918)[47] gibi gazetelerde yayınlanır.

41 Eser başlığında şu ifadelere yer verilir: Bu kirk [kitap < Ermenice] oldurki krisdonyagan havatkımıza [Hristiyan dini] iktizalı gerek olan bir kaç öyrenilecekler hayca [Ermenice] bilmiyen krisdonya yeğpayrlarımız [Hristiyan kardeşler] için türkce şaradrel [hazırlandı] ve adını Grtutyun Krisdonyagan [Hristiyan terbiyesi] dedik, İstanbul 1742 (1843'e kadar dört baskısı yapılmıştır).

42 Michael Molho, *Literatura sefardita de Oriente*, Paris 2009, s. 245.

43 Tuna vilayetinin başkenti Rusçuk'taki Vilayet Matbaası da çok sayıda Bulgarca kitap bastı.

44 Hikâyenin sonunda Khosrov intihar eder, Makruhi (aslında Khosrov'un kız kardeşi) kederinden ölür. Vartan Paşa'nın aynı yıl Ermenice-Türkçe yayınlanmış olan (yeni baskısı için bkz. Vartan Paşa, *Akabi Hikyâyesi: İlk Türkçe Roman (1851)*, haz. Andreas Tietze, İstanbul 1991) olayların İstanbul'da geçtiği 'Akabi'nin hikâyesi'nden farklı olarak Hisaryan'ın romanında, kurgu büyük ölçüde XIX. yüzyıl ortası Mısır'ında kurulmuştur.

45 Mesela, Dikran Gamsaragan'ın (d. 1866-ö. 1940), *Varžapetin ałjikë* (Öğretmen'in Kızı), Ermeni edebiyatındaki ilk gerçekçi roman (1888) ya da Zabel Hanciyan'ın (daha sonra Asadur, takma adı "Sibil", d. 1863-ö. 1934) şaheseri, *Ałjkan më sirtë* (Bir Genç Kızın Kalbi, 1891).

46 Yazarları arasında Krikor Zohrab (d. 1860-ö. 1915) ile Arşag Çobanyan (d. 1872-ö. 1954) da vardı. Derginin yazarlar kadrosundan bir başkası, romancı ve hiciv yazarı Yervant Odyan (d. 1869-ö. 1926) 1896'da bu derginin yazı işleri müdürü oldu.

47 Yervant Odyan'ın ünlü hiciv romanı *Ënker Panjuni* (Yoldaş Pançuni) 1911'de *Ařak'elut'iwn më i Tzaplvar* (Dzablvar Vazifesi) başlığıyla yayınlandı. Keza Türkçe çevirisi için bkz. *Yoldaş Pançuni*, çev. Sirvart Malhasyan, İstanbul 2000.

Batı dillerinden çeviriler, azınlık basınında, Rum *Têlegrafos tou Vosporou* (Boğaziçi Postası, 1843'te kuruldu.), ya da Bulgar *Tsarigradski Vestnik*'te (İstanbul Muhbiri, 1848-1861) daha 1840'larda tefrika hâlinde yayınlanıyordu. Ermeniler için de 1852'de kurulan *Masis* (Ağrı Dağı) yol gösterici bir rol oynayacaktı. Tercüme romanlar, Karamanlı gazetesi *Anatoli*'de (Yayın hayatına İstanbul'da 1850'de başlamıştır.) düzenli olarak çıkmaktaydı. Büyük ölçüde çeviri edebiyat olarak kalacak olan çağdaş Yahudi-İspanyol edebiyatı[48] *El Tiempo* (İstanbul'daki en uzun soluklu Yahudi-İspanyolca gazetedir, 1872'de kurulmuştur.) gibi gazetelerde tefrika edilmiştir. Yazarlarından biri, bir İstanbul yerlisi ve fevkalade velut bir yazar olan Elia Karmona (d. 1869-ö. 1932) Yahudi-İspanyolcasıyla yayınlandığı bilinen 500 civarında "roman"ın (genellikle çeviri veya uyarlamadır) büyük kısmı, kendisi tarafından kaleme alınmıştır. Bu kişiler hitap ettikleri kamuoyunda son derece tanınıp sevilen yazarlardı. Galata'da matbaacı olan ve meslek hayatı boyunca Yahudi-İspanyolcasıyla yayınlanan beş gazetenin idaresini üstlenmiş David Fresko (d. 1850-ö. 1933) -eğer bir çağdaşına inanacak olursak- "O kadar popülerdi ki İstanbul Boğazı'ndan Tuna kıyılarına, Adalar'dan Akdeniz sahillerine, Doğu'da daha tanınmış bir Musevî yoktu (*si populaire que des rives du Bosphore aux rives du Danube et sur tout le littoral de l'Archipel et de la Méditeranée, il n'y a pas d'Israélite plus connu en Orient*)."[49]

Edebî Dergiler

Gazetelerden, dergilerden, edebiyat eklerinden başka, yüzyılın ortalarından sonra sayıları gittikçe artan edebiyat dergilerine de değinmek gerek.

Aslında her cemaatin kendine özgü süreli yayınları vardı. İstanbul'da varlığını sürdürmekte olan (Türk edebiyatı da dâhil) bütün edebiyatlar için bir yayın organı oluşturmaya dönük ilk girişime Fransızca yayınlanan *La Revue Orientale* (1885-1886) adlı dergi ile Adolphe Thalasso (d. 1859-ö. 1919) öncülük etmiştir. Ne var ki bu kayda değer çaba, kısa ömürlü olmuş ve *La Revue Orientale*, mali sorunlar sebebiyle kısa bir süre sonra yayın hayatına veda etmek zorunda kalmıştır.[50]

Rumların da yılda bir yayınlanan ve "edebiyat"tan çok "filoloji" ağırlıklı olan *Syllogos* (bkz. aş.) isimli bir dergileri bulunmaktadır.[51] Genel olarak, 140'ı aşkın öyküsüyle muazzam bir esere sahip, çağdaş Yunan edebiyatındaki ilk kadın nesir yazarı, Hasköylü Aleksandra Papadopulu (d. 1867-ö. 1906), İstanbul Rumlarının edebî zevki hakkında şöyle der: "Âlimlerimizin sahip olduğu yegâne bilgi... Eskilerin klasik edebiyatı ve biraz da yabancı edebiyat hakkındadır."[52] Nikos Falireas (Faler Bey; takma adı *Amuryanos*, d. 1863-ö. 1927) tarafından kurulmuş olan ve daimî yazarları arasında Aleksandra Papadopulu'nun da bulunduğu *Filologikê Êchô* (Edebiyat Sadası, 1893-1897) gibi daha güncel bir Rumca edebiyat dergisinin, yayınlandığını görmek için ise XIX. yüzyıl sonuna kadar beklemek gerekecektir. Ünlü Yunan şairi Sifnoslu Yannis Gryparis (d. 1871-ö. 1942), şairlik hayatına ilk adımlarını *Filologikê Êchô* ile atmıştır. Benzer nitelikli Rumca süreli yayınlar İstanbul'da II. Meşrutiyet'ten sonra ve Mütareke yıllarında da yayınlanmıştır.

Bulgarlar için "Bulgar Edebiyat Cemiyeti"nin çıkarmakta olduğu *Bılgarski Knijitsi* (Bulgar Kitapları, 1858-1862), yeni Bulgar aydınlar sınıfı için bilhassa ilgi çekiciydi. En çok rağbet edildiği dönemde 600 kadar abonesi vardı.[53]

Ermenilerin özellikle Osmanlı'nın son döneminde *Vosdan* (Başkent, 1911'de yayın hayatına başlamış, 1913-1918 yılları arasında yayına ara verilmiş ve 1922'de yayını kesilmiştir) ya da *Şant* (Yıldırım, 1911-1915, 1916-1918, 1918-1919) gibi birden fazla ve zaman zaman istisnai edebiyat dergileri vardır. Ermeni edebiyatında devrimci denebilecek yeni bir eğilim I. Dünya Savaşı'nın arifesinde (Ocak-Temmuz 1914) yayınlanmış olan kısa ömürlü *Mehyan* (Tapınak) ile başlamıştır. *Mehyan* edebiyat topluluğu, Daniel Varujan (Çıbukkyaryan) da dâhil olmak üzere birkaç seçkin yazar ve şairden oluşmuştur.[54] Bu hareketin başlıca amaçlarından biri Ermeni edebiyatını, Hristiyanlık öncesi pagan geçmişi ile yeniden buluşturmaktı.

48 İlk özgün Yahudi-İspanyolca romanının Ben-Yitshak Sacerdote'nin (belki bir takma adı) *Refael i Miriam*'ı olduğu söylenir. Roman ilk kez *Novela de Los Judios de Oriente* (Doğu Yahudilerinin Romanı) alt başlığı ile 1910'da İstanbul'da on iki bölüm hâlinde tefrika edilmiştir.

49 M. Franco, *Essai sur l'histoire des Israélites de l'Empire ottoman depuis les origines Jusqu'à nos jours* (Paris 1897), Paris 1980, s. 281.

50 Thalasso'nun bu derginin aboneleri hakkındaki iğneleyici düşünceleri için bkz. kendisinin hazırladığı *Anthologie de l'amour asiatique*, Paris 1906, s. 10.

51 Grekçe *filologikos* hem "filolojik" hem "edebî" anlamına gelir.

52 *Filologikê Êchô* (İstanbul 1894), s. 171'de yayınlanan "Enas filologikos mas chronos" isimli makalesinde alıntılayan Yannis Gryparis.

53 Bu dergi ile ilgili olarak bkz. Hüseyin Mevsim, "19. Yüzyıl Bulgar Uyanış Çağı ve Bulgar Kitapları Dergisi (1868-1862)", *Kritik*, 2008, sy. 2, s. 184-198.

54 1915'te diğerleri ile birlikte Krikor Zohrab, Rupen Zartarian, "Tılgadintsi", "Siamanto" (Adom Yarçarian) gibi İstanbul'da faal birçok ünlü Ermeni yazar hayatını kaybetti.

Edebiyat Toplulukları

Yukarıda sözü edilen süreli yayınlardan bazıları edebiyat toplulukları tarafından yayınlanmıştır. Bunlar genellikle dil ve edebiyatı destekleyip geliştirmek gibi açık hedefleri olan çeşitli cemaatler tarafından oluşmaktadır.[55] Bunların en ünlüsü 1862'de kurulan ve Yunanistan Krallığı'nda bir benzeri olmayan "İstanbul Yunan Edebiyat Topluluğu" (*Ho en Kônstantinupolei Hellênikos Filologikos Syllogos*) idi. Topluluk, Muallim Cevdet'in (İnançalp, d. 1883-ö. 1935) bile hayranlığını uyandırır.[56] Fakat daha az üne sahip olanlar bile örneğin, Ziştovalı Dragan Tsankov (d. 1828-ö. 1911) ve iki tüccar tarafından İstanbul'da 1856'da kurulmuş olan "Bulgar Edebiyat Topluluğu" (*Obştina na bılgarskata knijnina*) ya da 1879'da İstanbul'da kurulmuş olan ve Türkçede *Cemiyet-i İlmiye-i Arnavudiye* adıyla bilinen "Arnavut Edebiyatı Yayın Topluluğu" (*Shoqëri e të shtypurit shkronja shqip*) gibi topluluklar, kendi cemaatlerinin dil ve edebiyatlarının tarihinde bir dönüm noktasını teşkil edebilirler.[57] Benzer bir işlevi 1912'de kurulmuş olan Kürt Talebeler Topluluğu *Hêvi* (Umut) ve onun iki önemli dergisi, *Rojî Kurd* (Kürt Güneşi, 1913) ve *Hetawî Kurd* (Kürt Işığı, 1913-1914) üstlenmiştir. Bu topluluk da "Kürt dilini ve edebiyatını düzene sokmayı, onu kitap şeklinde neşretmeyi ve destekleyip geliştirmeyi"[58] ana hedefleri arasında görmekteydi.

Okulların ve Yüksekokulların Rolü

Osmanlı yönetimi veya misyoner örgütleri tarafından İstanbul'da kurulmuş olan çağdaş okullar ve yüksekokullarda yeni bir seçkinler topluluğu yetişir. Bu kurumlar farklı cemaatler bünyesinden çok sayıda kayda değer yazar çıkarmıştır. Mesela birçok Bulgar edebiyatçı, Galatasaray Lisesi'nden (1868'de kuruldu), ya da Amerikan misyonerleri tarafından kurulmuş (1863) olan Robert Kolej'den (bugünkü Boğaziçi Üniversitesi) mezundu, hatta bu kurumlarda kimi zaman öğretmenlik yaptılar. Pazarcıklı Konstantin Veliçkov (d. 1855-ö. 1907) bunun karakteristik bir örneğidir. Veliçkov, iyi derecede Fransız eğitimi gördüğü Galatasaray Lisesi'ni bitirir. On sekiz yaşında bir başka Galatasaraylı ile birlikte, Victor Hugo'nun *Lucrèce Borgia*'sını (İstanbul 1872) ve ertesi yıl Puşkin'in *Rusalka*'sını (İstanbul 1873) Bulgarcaya çevirir. Kendi -ve aynı zamanda ilk Bulgar!- tiyatro oyunu *Nevyanka ile Svetoslav*'ı 1874'te yayınlar. Oyun, Şubat 1872'de Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda sahneye konulmuş ve temsile ünlü Osmanlı tarihçisi, Kuzey Bulgaristan, Lofça doğumlu olan ve dili de iyi bilen Ahmed Cevdet Paşa (d. 1822-ö. 1895) da katılmıştır. Veliçkov tekrar İstanbul'a döndükten sonra 1891 ila 1894 arasında İstanbul'daki Bulgar Egzarhlığı'nda görevlendirilmiştir. Kendisine Bulgarca ilk sone üstatlarından biri unvanını kazandıracak olan *Tsarigradski Soneti*'nin (İstanbul Soneleri [49 adet], 1899) büyük bölümünü bu esnada kaleme aldığından bu dönem kendisi için bilhassa verimli oldu.[59] Veliçkov, bundan başka *Vızpominaniya i vpeçatleniya ot Tsarigrad*'ı (Tsarigrad Hatıraları ve İzlenimleri) yazar.

Amerikalı Misyonerler

İstanbul'daki faaliyetlerine 1830'da başlamış olan Amerikalı misyonerler, hem çağdaş yazı dillerinin (Ermenice, Bulgarca, Arnavutça, vb.) gelişmesinde hem de *Kitab-ı Mukaddes*'in ekseriya seçkin edebiyatçıların önemli eserler verdiği konuşma dillerine çevirileriyle sınırlı olmayan yeni bir tür okuma malzemesi sağlayarak, etkin bir rol oynadılar. *Kitab-ı Mukaddes*'in çağdaş Bulgarcaya "İstanbul Kitab-ı Mukaddesi" (*Tsarigradskata Bibliya*) diye tanınan ilk tam çevirisi, İstanbul'daki en faal Bulgar yazarı ve aynı zamanda gerçek edebî niteliği olan ilk Bulgar şair[60] Petko Slaveykov'un (d. 1827-ö. 1895) yönetiminde misyonerlerin de içinde bulunduğu bir mütercimler heyeti tarafından yapıldı. Bu çevirinin tamamı A. H. Boyaciyan tarafından 1871'de İstanbul'da yayınlanmış ve Doğu Bulgaristan'daki konuşma dilinin ortak dil olarak yerleşmesinde büyük öneme sahip olmuştur.

55 Yeri gelmişken belirtmek gerekir ki bu doğrultuda ilk adım *Encümen-i Daniş*'in 1851'de kurulmasıyla Osmanlı Türkleri tarafından atılmıştır. Encümenin üyeleri arasında başkaları ile birlikte birçok seçkin gayrimüslim edebiyatçı (Vartan Paşa, Sahak Abro ve diğerleri) da vardı.

56 Bkz. onun "Zoğrafos'un ve Zapas'ın Vakıf Mükâfatları", *Muallimler Mecmuası*, 1924, sy. 21, s. 603-617, özellikle s. 603.

57 Bkz. Necip P. Alpan, *Albanolojinin Işığında: Arnavut Alfabesi Nasıl Doğdu?,* Ankara 1979. Osmanlı döneminde Arnavut edebiyatı ile ilgili olarak bkz. Robert Elsie, *History of Albanian Literature*, New York 1995, özellikle c. 1, bölüm 9: "The Rilindja Period. Literature of the Albanian National Awakening".

58 Rohat Alakom, *Eski İstanbul Kürtleri*, İstanbul 1998, s. 100.

59 Bkz. Hüseyin Mevsim, "Konstantin Veliçkov (1855-1907) ve İstanbul Soneleri", *DTCFD,* 2005, c. 45, sy. 2, s. 95-107.

60 Slaveykov İstanbul'da hem özgün hem çeviri 60'tan fazla kitap, dergi, gazete yayınladı. Bunlar arasında *Gayda* (1863-1867) ve *Makedoniya* (1866-1872) gazeteleri; *Çitalişte* (1872-1873) ve *Zvınçatiy Glumço* (Çıngıraklı Soytarı, 1873) dergileri bulunur. Sonuncusu anlaşılacağı üzere Teodor Kasap'ın mizah dergisi *Çıngıraklı Tatar*'dan esinlenmiştir. *Zvınçatii Glumço*'yu bir başka haftalık dergi, karikatürleri daha önce *Çıngıraklı Tatar*'da yayınlanmış olan *Şutoş* (Bir alay ve hiciv dergisi, 1873-1874) takip etti.

İstanbul'daki Edebî Etkinliğin Niteliği, Yoğunluğu ve Çeşitli Toplulukların Edebiyatları Bakımından Önemi

İstanbul'da başka toplulukların edebî etkinliği nitelik ve yoğunluk açısından ve ayrıca Batılılaşma derecesi bakımından da değişiklik gösterir.

Bazı edebiyatlar, Avrupa standartlarına ulaşmıştır. Bunlar "romantik" bir evreden sonra realizm ve sembolizm gibi büyük eğilim ve akımları yakından takip etmiş, diğerleri ise bu bakımdan başlangıç aşamasından öteye gidememiştir. Tek bir örnek vermek gerekirse; nesir yazılar, romanlar, hem özgün hem çeviri, XIX. yüzyılın ortasından sonra Ermeniler, Rumlar, Bulgarlar, Yahudiler ve İstanbul'daki diğer topluluklar arasında giderek yaygınlaşmıştır. Fakat İstanbul'da Osmanlı dönemi boyunca yalnızca bir Kürtçe düz yazı hikâye -her ne kadar türünün ilk örneği ise de- *Çîrok* (Hikâye) başlığıyla 1913'te Fuad Temo tarafından *Rojî Kurd* (Kürt Güneşi) dergisinde yayınlandı.[61] Batı dillerinden Kürtçeye çevirilere ise bu dönemde rastlanılmaz.

Bazı yazarlar için batının ve onun edebî mirasının keşfi Osmanlı Türkçesi yoluyla gerçekleşti. Bu durum İstanbul'da *Ahter* gazetesinin etrafında toplanan birçok İranlı yazar için böyleydi ve Afgan modernleşmesi için son derece önemli bir kişi olan Afgan yazar Mahmud Tarzî (d. 1865-ö. 1933) de, bu aydın sınıfına dâhildir.[62] XIX. yüzyılın sonunda Şam[63] ile İstanbul arasında geçirdiği yirmi yıl ona Avrupa kültürü ile temas kurmasına olanak sağlamıştır. Jules Verne'nin romanlarından *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (Seksen Günde Devri Âlem), *Vingt mille lieues sous les mers* (Denizler Altında Yirmi Bin Fersah), *L'Île mystérieuse* (Esrarengiz Ada) vb. gibi bazıları Mahmud Tarzî tarafından Türkçe çevirilerinden Farsçaya kazandırılmıştır. Kabil'de daha sonra yayınlanmış başka eserlerde Ahmed Midhat Efendi'nin *Kırkanbar* ya da Mustafa Reşid'in *Envâr-ı Zekâ*'sı gibi dergilerde tefrika edilmiş Osmanlı yazarlarından çevirilerle karşılaşılmaktadır. İstanbul şehri Mahmud Tarzî üzerinde derin bir iz bırakmış ve İstanbul'da Cemaleddin Afganî ile karşılaşması (1897) düşünsel gelişiminde dönüm noktası olmuştur. "Yedi aylık sohbetler yedi aylık seyahat ile eş değerdi." der. Mahmud Tarzî aynı zamanda bir seyahatname yazmış ve bu eserden seçme parçalar kaleme aldığı başka eserler de çıkmıştır. Boğaz'ın büyüleyici kıyılarında geçen bir akşamı tasvir eden bir manzume onun *Ez her dehen suhanî ve ez her çemen semenî*'sine (Her Ağızdan Bir Söz, Her Çimenden Bir Yasemin) dâhil edilmiştir.[64]

"Millî" edebiyatlar açısından bakıldığında İstanbul'un modern dönemde bütün edebiyatlar için aynı rolü oynadığını söylemek zordur. Ermeni edebiyatı için vazgeçilmez olmasına karşın -hatta modern Batı Ermeni edebiyatının Osmanlı başkentinde doğduğu bile söylenebilir-[65] çağdaş Yunan edebiyatının merkezi Yunan Krallığı'nın kurulmasından sonra Atina olacaktır. (Millî Yunan edebiyat tarihlerinde genellikle XIX. yüzyıl için İstanbullu çok az Rum yazara değinilmektedir. İstanbullu Rum şairlerden sadece İlyas Tantalidis (d. 1818-ö. 1876), Yunan edebiyatı tarihlerinde kendisine bir yer bulmuştur.) Ayrıca Osmanlı döneminde matbaacılığın yetersizliği de dâhil çeşitli etkenler sebebiyle[66] Yunan edebiyatı için diaspora fevkalade önemli bir rol oynamıştı. Yunanca neredeyse bütün kitaplar, hatta Nikola Mavrokordato'nun *Filotheou Parerga*, ya da *Bosporomachia*'sı gibi "İstanbul edebiyatının" klasik örnekleri bile Venedik, Viyana, Leipzig, veya başka yerlerde yayınlandı. Buna karşın İstanbul, *Syllogo*s ve diğer kurumlar sayesinde bir Yunan bilim merkezi unvanını korumuştur.

Böyle bir ana vatana sahip olmayan Ermeniler için bir süre Batı Avrupa'daki Mıhitarist rahipler, benzer bir işlev görmüştür. XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyıl başında bu tarikatin üyeleri (mesela Ğugas İnciciyan, d. 1758-ö. 1833[67]) tarafından kaleme alınmış olan İstanbul şehrinin tarihi ve topoğrafyası üzerine önemli eserler Venedik veya Viyana'da yayınlandı. Hatta İstanbul'da fevkalade zengin

61 Bkz. H. Ahmadzadeh, *Nation and Novel: A Study of Persian and Kurdish Narrative Discourse*, Uppsala 2003, s. 157.

62 Bu yazar ile ilgili olarak bkz. May Schinasi, "Tarzî, Mahmūd", *Encyclopædia Iranica,* [Erişim 03.12.2013] http://www.iranicaonline.org.

63 Şam'a yerleşti. Burada vilayet mektubîsi olarak görevli idi (Gulam Muhammad Han Tarzî, *Dîvân*, Karaçi 1892-1893, s. 4-10).

64 "Yek şebî ki der Boğâz-i dilnüvâz güzarânîde-em", *Ez her dehen suhanî ve ez her çemen semenî* içinde, Kabul 1913, s. 83.

65 Garip bir biçimde İstanbul, bazı günümüz Ermeni yazarlar tarafından "Diaspora"nın bir parçası olarak kabul edilir. Ermeni edebiyatının gelişimi ile ilgili olarak bkz. Kevork B. Bardakjian, *Modern Ermeni Edebiyatı,* çev. Fatma Ünal ve Maral Aktokmakyan, İstanbul 2013. Zengin bir kaynak eser için bkz. Kevork Pamukciyan'ın, *İstanbul Yazıları* (dn. 10'da zikredilmişti), IV c., İstanbul 2002-2003. Ayrıca bkz. Raymond Kévorkian, "Littérature arménienne: Constantinople et son activité littéraire au XIXe Siècle", *Revue de Littérature comparéé*, 1985, c. 59, sy. 2, s. 199-209.

66 İstanbul'da 1756'da kurulmuş olan Patrikhane Matbaası, daha önceki Kiril Lukaris'inkine benzer biçimde bir yıldan az bir süre ayakta kaldı. Bununla birlikte 1798'de patrikliğe bağlı bir Rum matbaası kuruldu ve bu tarihten sonra hemen hemen ara vermeksizin faaliyetini sürdürdü.

67 Onun *Tesut'iwn hamaŕot hin ew nor ašxarhagrut'ean*'ının (Eski ve Yeni Coğrafya Üzerine Müşahedeler) beşinci bölümü bir İstanbul tarihi içerir. Türkçe çevirisi için bkz. Hrand D. Andreasyan (çev.), *XVIII. Asırda İstanbul* (İstanbul 1976).

ve renkli bir Ermeni basın-yayın ve edebiyat etkinliğinin ortaya çıkışından sonra bile çoğu İstanbul yerlisi Mıhitaristler etkilerini göstermeye devam ettiler.

İstanbul'da Bulgar edebiyatı Bulgar Prensliği'nin kuruluşundan (1878) ancak birkaç on yıl önce gelişme gösterdi.[68] Yeni devlet (özellikle Doğu Rumeli'yi ilhak ettikten sonra), bütün edebiyatçıları cezbetti ve tıpkı Yunan Krallığı gibi hemen her türlü edebî etkinlik alanında ilk sıraya yerleşti. Fakat bu dönemin öncesinde, yani Bulgar dili ve edebiyatının gelişiminin en can alıcı evresinde (ki bu *Vızrajdane*-Ulusal Uyanış dönemine denk gelir) İstanbul, Bulgar topraklarındaki şehirlerin kendisiyle boy ölçüşemediği bir merkezdi. Bulgar siyasi sığınmacılar Sırbistan, Romanya ve diğer ülkelerde yürüttüğü hayli etkin ve çoğu zaman devrimci bir yayın faaliyetinde bulunmaktaydı.[69] Fakat 1878'e kadar hayatının büyük bölümünü ülke dışında geçirmiş bir rahip ve siyaset adamı olan Vasil Drumev (d. 1840-ö. 1901) gibi bir yazar bile, *Neştastna Familiya*'sını (Bir Dertli Aile), aynı zamanda Bulgarca ilk roman denemesi olarak kabul edilebilecek "bir Bulgar halk hikâyesi"ni İstanbul'da 1860'ta *Bılgarski Knijitsi* dergisinde yayınladı.[70]

İstanbul bir bakıma haklı olarak modern Arnavut edebiyatının beşiği olarak bile düşünülebilir. Şemseddin Sami (d. 1850-ö. 1904) tarafından geliştirilen ve "İstanbul alfabesi" (*Alfabeti-i Stambollit*) olarak anılan ortak bir Arnavutça alfabe, ilk defa İstanbul'da tasarlandı.[71] Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk Arnavutça süreli yayın, *Shoqëri e të Shtypurit Shkronja Shqip* tarafından yayınlanan *Drita* (Işık), aynı zamanda İstanbul'da da yayınlanıyordu. Şemseddin Sami (Samy-Bey Frashëri) veya Arnavutluğun "millî şairi" olarak kabul edilen, ulusal edebiyatın ve günümüz ulusal edebî dilin kurucusu kardeşi Naim Bey gibi önemli kişilerin varlığı sayesinde şehrin aynı zamanda parlak bir edebî faaliyet merkezi olma yeterliliği de vardı -bu bakımdan Ermenice edebî faaliyetlere benzerlik gösterir-. Fakat Osmanlı yönetiminin sürdürdüğü kısıtlayıcı siyaset, böyle bir gelişmeyi engelledi. Gayrimüslimler edebî etkinlikleri bakımından -en azından dil tercihi bağlamında-nispeten özgür iken, Müslüman yazarların kabul gören Arapça, Farsça veya Türkçe dışında kendi ana dillerinde eser vermekte ciddi güçlüklerle karşılaşmaları gibi çelişkili bir olguydu. Bu durum, Osmanlı'nın son dönemi, özellikle II. Abdülhamid devri için geçerlidir. Ömrünün büyük bölümünü İstanbul'da devlet hizmetinde geçirmiş olan Naim Bey (Frashëri, d. 1846-ö. 1900), *İlyada*'nın ilk kitabının (Türkçeye) çevirisini, *Tahayyülât*'ını (Hayaller, 1884) Farsça ve hatta Rumca eserlerini (şiirler, bir Türkçe dilbilgisi) Osmanlı başkentinde yayınlayabiliyordu. Fakat kendi ana dilinde kaleme aldığı eserleri -ve hatta kendisine en büyük şöhret bahşedecek eserlerini- yurt dışında ve genellikle tam ismini kullanmaksızın yayınlamaya zorlandı.

Benzer şekilde Kürt yazarların da Osmanlı başkentinde edebî faaliyette bulunmaları ancak kısa sürmüş görece özgürlük döneminden -II. Meşrutiyet'in ilanından (1908) sonra ve Mütareke yılları esnasında- yararlanabilmiş olmaları sayesindedir. Bununla beraber, İstanbul'da bulundukları süre içinde edindikleri deneyim, şehir ve onun kozmopolit çevresiyle kurdukları iletişim üzerlerinde derin bir iz bırakmış ve onları hareketlendirmiştir. Modern Kürt milliyetçiliğinin havarisi, Hacı Kadir-i Koyî (d. 1817?-ö. 1897) milliyetçi fikirlerini hayatının son yirmi yılını geçirdiği İstanbul'da geliştirdi.[72] Ahmed-i Hânî'nin (d. 1651-ö. 1707) şiiri ve millî destanı *Mem û Zin* ile tanışması İstanbul'da oldu. Siyasi mücadele için gazeteciliğin öneminin farkına yine Osmanlı başkentinde vardı. Bu düşünce ve fikirlerini ölüm tarihi olan 1897 yılına kadar dile getirdiği şiirlerini İstanbul'da yaşadığı yıllarda kaleme aldı. Hacı Kadir-i

68 İstanbul ("Tsarigrad") belki de XIX. yüzyıldaki en büyük Bulgar şehri kabul edilebilir. 1878'e kadar en büyük Bulgar kasabaları -Rusçuk (Ruse) ve Filibe (Plovdiv)- 20.000 civarında bir nüfusa sahipti, hâlbuki İstanbul'da 40.000 Bulgar (Makedonyalılar da dâhil) yaşıyordu. Feriköy Mezarlığı da o dönemde mevcut en büyük Bulgar mezarlığı olarak öne çıkmaktadır.

69 *Tanzimat* beraberinde göreceli bir özgürlük ortamı doğurdu. Fakat yine de Fransa veya İngiltere gibi Batı ülkelerindeki özgürlük derecesini asla sağlayamadı. Siyasi sığınmacıların kendilerine ikamet yeri olarak seçtikleri Batı Avrupa, Rusya ve civar ülkelerde, hatta Osmanlı İmparatorluğu'na kâğıt üzerinde bağlı devletlerde (Sırbistan, Romanya, Mısır) bile bütün toplulukların (öyle ki zaman zaman Müslüman Türkler de buna dahildir) bir tür "paralel" edebî etkinliğin olmasının başat sebebi budur. Fakat belki de devrimcilerin imparatorluk sınırları içinde eserlerini yayınlamalarına izin verilmemesi anlaşılabilirse de, yasaklıların hepsi onlardan ibaret değildi. Hatta Şemseddin Samî ve kardeşi Naim Bey gibi Osmanlı devlet memuru olanlar bile Arnavutça eserlerini ülke dışında yayınladılar. İranlı mülteci Mirza Habib-i Isfahanî (d. 1835-ö. 1893) Molière'in *Misanthrope* (*Merdüm-girîz*) tercümesini ve Farsça dilbilgisi üzerine çok sayıda Farsça eserlerini İstanbul'da yayınlayabiliyordu. Fakat bunlara, onun Fars dilinde yeni bir düz yazı türü geleneği doğuracak J. Morier'in *Adventures of Hajji Baba of Ispahan*'ının (Fransızca tercümesinden) çığır açan çevirisi dâhil değildir. Bu çeviri en sonunda, 1905'te İngiliz sömürgesi olan Hindistan'da, Kalküta'da D.C. Phillott tarafından yayınlanmakla beraber, çeviri yanlış olarak Şeyh Ahmed Ruhî Kirmanî'ye atfedildi.

70 Eserin ikinci baskısının 1873'te Rusçuk'ta Tuna Vilayet Matbaası'nda yapılması oldukça ilginçtir.

71 Bkz. Frances Trix, "The Stamboul Alphabet of Shemseddin Sami Bey: precursor to Turkish Script Reform", *IJMES,* 1999, c. 31, s. 255-272.

72 Üsküdar'daki Karacaahmet Mezarlığı'nda toprağa verildi.

Koyî, en büyük Kürt şairlerinden biri olarak kabul görür. Şiirlerinden örnekler 1898'de ilk Kürtçe gazete *Kurdistan*'da yayınlanmıştır. Bununla birlikte, bu gazete de yurt dışında, Kahire'de yayınlanmak zorunda kalacaktı.

Pek çok Kürt aydın, yazılarında Osmanlı Türkçesini kullanıyordu. Osmanlı Türkçesi aynı zamanda İstanbul'da genellikle çift dilde yayın yapan Kürtçe basında da hâkimdi. İstanbul'daki Çerkezlerin ve diğer Kafkasyalı yazarların edebî faaliyetlerine baktığımızda da benzer bir tablo ile karşılaşırız. Çerkezce metinlerin görüldüğü ilk süreli yayın 1911'de İstanbul'da yayın hayatına başlayan "Çerkes İttihad ve Teavün Cemiyeti"nin[73] sözcüsü *Ghuaze* (Kılavuz) dergisi idi. Çerkes Kadınları Teavün Cemiyeti'nin dergisi *Diyane* (Anamız) 1920'de Osmanlı Türkçesi ve Çerkezce yayınlandı; bu sonuncu dil için ilk defa Latin alfabesi kullanıldı.

İstanbul'daki gayrimüslim azınlıklar hariç Türkçe dışında başka dillerdeki edebî faaliyete son veren Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra birçok Kürt aydını ve yazarı -tıpkı daha önce Rum ve Bulgarlar gibi- şehri terk etti. İstanbul'a daha XIX. yüzyılın sonunda gelmiş olan "Pîremerd" (Süleymaniyeli Tevfik, d. 1867-ö. 1950), Muhammed Emin Zeki (d. 1880-ö. 1948) ya da Tevfik Vehbi (d. 1891-ö. 1984) gibi Güney-Kürdistan'daki anayurtlarına dönmüş olanlar ise döndükleri yerlerin kültür hayatında önemli bir rol oynayacaklardır.

Başka Edebiyatların Eserlerinde İstanbul Şehri

Çeşitli cemaatlerin edebî faaliyetlerinde şehrin kendisi ne kadar önemli idi? Şehir bu eserlerde nasıl ve ne ölçüde göründü?

İstanbul değişik edebî türlerde; şiirler, oyunlar ve *chronique*ler, romanlarda karşımıza çıkar. Boğaz; İranlı ve Arap şairlere olduğu kadar Rum ve Bulgar birçok şaire de ilham kaynağı olmuştur. Oyunlar, genellikle komediler, daha önce görüldüğü üzere, Osmanlı başkentinin çok uluslu, çok dilli toplumunu alaya almaya dayanıyordu. Fakat şehrin etkisinin en açık şekilde görüleceği tür romandır. XIX. yüzyıl İstanbul'unun okur kitlesi arasında rağbet edilen çeviri edebiyat, büyük ölçüde büyük şehirlerdeki, özellikle şehirlerin şahı, Fransız başkentindeki hayatı gösteren romanlardan oluşuyordu. Eugène Sue'nin *Les Mystères de Paris*'i (1842-1843) yeni bir türün, "şehir sırları" türünün öncülüğünü yaptı. Bu tür romanlarda karakterler, şehirlerinin saklı yeraltı dünyalarını keşfeder, rüşvet ve istismarı bulup ortaya çıkarır, şiddet ve sapkın cinselliği tasvir ederler.[74] "Paris'in Sırları"nın ilham kaynağı olduğu romanlar, İstanbul'da da yayınlandı ve "İstanbul romanları" diye adlandırılabilecek eserlerin doğmasına vesile oldu.[75] Bu tür romanları ilk yazanlar Osmanlı Rumları idi: Lefkadalı Christoforos Samarcidis'in (d. 1843-ö. 1900), *Apokryfa Kônstantinoupoleôs*'i (İstanbul Sırları, 3 bölüm, İstanbul 1868-69) bu tür romanların muhtemelen en tipik örneğidir.[76] Her ne kadar yazarın kendisi girişte Shakespeare'ye atıfta bulunmayı tercih etmişse de eser görünür biçimde Sue'nin romanından etkilenmiştir. Roman 1840'lar ile 1850'ler arasındaki şehri ve Kırım Savaşı'nın yol açtığı değişimleri tasvir eder. Samarcidis'in romanı şehrin, özellikle Beyoğlu'nun topoğrafyası hakkında verdiği doğru bilgiyle öne çıkar. Bununla beraber Samarcidis, Ayasofya'dan veya İstanbul'un camilerinden hiç söz etmez. Türk nüfus az veya çok görmezden gelinir; bu eğilim G. Theotokas'ın *Leonis*'i (1940) ya da Maria İordanidu'nun *Loksantra*'sı (1963) gibi XX. yüzyıl eserlerinde hâlâ karşılaşabileceğimiz bir olgudur. Samarcidis'in *İstanbul Sırları*, Osmanlı'da oldukça başarı kazanmıştır. Eser, Petko Slaveykov tarafından Bulgarcaya bile tercüme edilmiştir.[77]

Yüzyılın sonunda, Fransızca yazılmış yaklaşık 1.000 sayfalık bir roman olan Jacques Loria'nın (d. 1860-ö. 1948) *Les Mystères de Péra*'sı (Beyoğlu'nun Sırları) görülmemiş bir başarı kazanmışa benzer.[78] Roman 5 Ocak ile 16 Temmuz 1897 arasında 16 sayfalık 56 fasikül hâlinde yayınlanmıştır. Beyoğlu hakkında çok az bilgi verir ve daha çok bir polisiye romanını andırır. İstanbul'un yerlisi olan yazar, Osmanlı Yahudileri arasında Fransız dili ve kültürünün yayılmasında son derece önemli bir rol oynayan Alliance Israélite Universelle okullarında öğretmenlik yapmıştır. Yazarlık hayatı tipik biçimde "Osmanlı" olarak görülebilir: Fransızca, Yahudi-

73 Bu gazete ile ilgili olarak bkz. Fahri Huvaj, "Çerkeslerin İlk Gazetecilik Deneyimi: Ǧhuaze", *Nart,* 1997, sy. 4, s. 8-11.

74 Krş. Richard Daniel Lehan, *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*, Berkeley 1998.

75 Bkz. Henri Tonnet, "Les Premiers romans grecs à sujet turc", *Revue des Etudes Néo-helléniques,* 1992, c. 1, sy. 1, s. 5-19.

76 Petros İ. İoannidis mahlası ile yayınlanmış olan *Heptalofos ê Êthê kai ethima Kônstantinupoleôs* (Yedi Tepe ya da İstanbul'un Tarz ve Alışkanlıkları) özel bir durumdur. Bu eserin ilk kitabı 1855'te İstanbul'da Anatoli Matbaası'nda basılmış ve 1866'da Atina'da *Apokryfa tês Kônstantinupoleôs* başlığıyla yeniden yayınlanmıştır.

77 *Tsarigradski Potaynosti*, İstanbul 1869-1875, 3 bölüm.

78 Strauss, "İstanbul'da Basılan Fransızca Kitaplar", s. 34; Strauss, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Kimler, Neleri Okurdu (19-20. Yüzyıllar) ?", *Kritik*, 2008, sy. 2, s. 35-36]. *Mystères de Péra*'nın aynı zamanda bir tiyatro uyarlaması da mevcuttur, hâlbuki Yahudi-İspanyolcası Selânik'te 1927-1928 gibi geç bir tarihte yayınlanmıştır.

İspanyolcası ve Türkçe eserler vermiştir.[79] *Mystères de Péra* söz konusu olduğunda Almancada benzer bir romanın -*Osmanische Post*'ta yayınlanmıştır- ve Ep. C. Kyriakidis'in *Karamanlı* versiyonu Evangelinos Misailidis'in *Anatoli*'sinde çıkmış olan bir Rumca romanın (*Ta Apokryfa tou Peran*, 1889) kendisini öncelediği söylenebilir.

Yukarıda değinilen eserlerin belki de hiçbiri "şehir sırları" türünün hakikaten başarılı bir örneği olarak kabul edilebilir. Fakat sansür ve diğer sınırlamalar sebebiyle türün kendine has özelliklerinin o dönemde İstanbul'da yayınlanan eserlerde ancak güçlükle aktarılabileceği dikkate alınmalıdır.

Belki de bu sebepten dolayı Stefanos Ksenos'un (d. 1821-ö. 1893), *The Devil in Turkey or Scenes in Constantinople* (Şeytan Türkiye'de yahut İstanbul Manzaraları, London 1851),[80] ya da Alphonse Royer'in (d. 1803-ö. 1875) *Les Janissaires*'i (Yeniçeriler, Paris 1844) gibi daha ilginç "İstanbul Romanları"ından bazıları yurt dışında yayınlandı. Bu romanlar, II. Mahmud tarafından Yeniçeri Ocağı'nın lağvedilmesi esnasında (1826) İstanbul'daki durumu ve havayı tasvir eder. İzmir'in yerlisi olan Ksenos; "Bu işe Boğaz'ın güzel kıyılarının üzerinde koyulur." der. Çıtayı yüksek tutar: "... İmparatorluktaki farklı kavimlerin Reform'dan (yani Sultan Mahmud'un) hem önce hem sonra durumlarını, âdetlerini, duygu ve düşüncelerini... ortaya koymak." Fransız yazar *Royer,* 1826 Yeniçeri Ayaklanması esnasında İstanbul'da idi[81] ve daha sonra tanık olduğu olayları bu romanda anlattı. Bu eserin Bulgarca çevirisi daha sonra *Tsarigradski Vestnik* gazetesinde tefrika edilmiştir.[82] Son olarak Sakızlı Konstantinos Ramfos'un (d. 1776-ö. 1871), 1811 ila 1823 arasındaki dönemin bir tasvirini sunan *Halet Efendi* isimli, hacimli bir romanı da unutmamalı.[83]

Grigorios Paleologos'un (d. 1794-ö. 1847) *Ho Polypathês* (Cefakeş, 1839) isimli romanı özel bir yer tutar. Bir İstanbul yerlisi olan Yunan yazar (hayata gözlerini yine doğduğu şehirde yumar) Avrupa'da eğitim gördü. Paris'te *Esquisses des moeurs turques au XIXe siècle* (XIX. Yüzyıl Türk Âdetlerinden Görünümler) başlıklı bir dizi diyalog yayınladı. *Ho Polypathês* isimli romanı Voltaire'in *Candide*'ini hatırlatır. Roman, İstanbul'daki Fransız sefaretinde bir tercümanın oğlu olan avukat Alexander Favinis'in hikâyesini anlatır. Kitapta Favinis'in İstanbul'daki hem çocukluk hem gençlik yılları tasvir edilir ve Avrupa'daki seyahatleri ile Kuzey Afrika'da korsanlar elindeki tutsaklığı aktarılır. Her ne kadar uzun süre unutulmuş olsa da bu roman, eğer *Filotheou parerga*'yı bir tarafa bırakırsak, Yunan edebiyatında tam bir roman olarak kabul edilebilecek ilk girişimdir. Kaderin cilvesi, roman yeniden keşfedilişini büyük ölçüde Evangelinos Misailidis'in (d. 1820-ö. 1889) İstanbul'da 1871-1872'de *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ve Cefakeş* başlığı ile yayınlanmış, Karamanlı uyarlamasına borçludur.[84] Bir süre ilk "Türk romanı" olarak kabul edilen[85] Misailidis'in bu uyarlaması Osmanlı başkentinin; tımarhanelerini, fahişelerin dünyasını ve eğlence yerleri gibi yeni veçhelerini keşfetmemize olanak sağlar. Misailidis'in uyarlamasında yaptığı değişiklikler sayesinde, bu pikaresk roman hakiki bir "Osmanlı" romanı hâline gelir.

İstanbul'un; üç büyük milletin -Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler- edebî eserlerinde Bulgarların, Arnavutların ya da Kürtlerin eserlerinden daha fazla işlendiği vurgulanmalıdır. Çağdaş Yunan edebiyatında şehir deneyimi uzun bir zaman İstanbul (Konstantinopolis) ile koparılamaz biçimde ilintilidir. Aleksandra Papadopulu gibi İstanbul kökenli Rum yazarların eserleri de, esaslı bir biçimde şehirli eserlerdir. Hikâyelerindeki kadın başkişiler genellikle orta sınıf İstanbul Rum kadınlarına mensuptur. Bundan başka Batı Ermeni edebiyatı da uzun bir süre esas itibarıyla şehir edebiyatının niteliklerini barındırmaktaydı. Önde gelen yazarlar çoğu zaman İstanbul'un yerlisi olup onların eserleri de şehirdeki hayata ve onun meselelerine dayanıyordu. Gerçekçi yazarlar XIX. yüzyıl İstanbul hayatının karanlık tarafını gözler önüne sermekten çekinmemişlerdir. Edebiyatta taşraya pek fazla bir yer verildiği ileri sürülemez. -Osmanlı Türk edebiyatı ile paylaşılan bir özellik.- Buna karşın, başkentte Anadolulu Ermeni göçmenlerle (*panduxt*), karşılaşmak mümkündür ve bazı yazarlar onların kötü hâl ve durumları ile ilgilenir. "Hrant" (yani Melkon Gürciyan,

79 Bkz. Elena Romero, *La Creación literaria en lengua sefardí*, Madrid 1992, s. 277.

80 Grekçe aslı, *Ho Diabolos en Tourkia êtoi Skênai en Konstantinoupolei*, on bir yıl sonra çıktı (London 1862). Başlık Lesage'ın ünlü romanı *Le Diable Boîteux*'süne (Topal Şeytan, 1707) göndermede bulunur. Burada şeytan, Asmodeus, romanın kahramanı Don Cleophas'ı bir gece yolculuğuna çıkarır ve ona insanların mahremiyetinde cereyan eden olayları göstermek için evlerin çatılarını kaldırır.

81 Yazar, romanın yanı sıra II. Mahmud ve reformları hakkında bir makale de kaleme almıştır (bkz. "Sultan Mahmoud II", *Revue de Paris*, 1837, s. 252- 267).

82 Bu çeviri, yanlış biçimde, Bulgar edebiyatında Macar yazar Jókai Mór'un (d. 1825-ö. 1904) bir romanının çevirisi olarak görünür.

83 *Ho Chalet Efentês,* IV c., Atina 1867-1871. II. Meşrutiyet'ten sonra İzmir'de de basıldı (1909).

84 Robert Anhegger ile Vedat Günyol'un hazırladığı yeni baskı için bkz. *Seyreyle Dünyayı (Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş)*, İstanbul 1988.

85 Romanın aslı ilk kez Yunan yazar Sula Boz tarafından keşfedilmiştir (bkz. Sula Boz, "Üç İsim Bir Akrabalık", *Milliyet Sanat Dergisi,* 1990, sy. 242, s. 38-39).

d. 1859-ö. 1915), edebî faaliyetinin büyük bölümünü bu talihsizlerin sefalet içindeki hayatının tasvirine ayırmıştır (Mesela onların hayatına dair bir dizi makale: "Panduxti Keankên", *Masis*'te yayınlandı). Her ne kadar Türk edebiyatından daha erken bir tarihte gerçekleşmişse de, doğu vilayetlerindeki hayat, Batı Ermeni edebiyatında nispeten geç bir tarihte keşfedilmiştir.[86] Bu durum, İstanbul edebiyat topluluğu için önem arz eder ve *Masis* 1900 yılında okurlarına şu soruyu yöneltir: "Türkiye'deki Ermenilerin fikir hayatının ana merkezi olarak İstanbul, tüm bütünlüğü ve mükemmelliği ile böyle bir edebiyat (yani taşra edebiyatını) yaratabilir mi?"[87]

1878'e kadar İstanbul'da yayınlanmış temel Bulgar eserlerinde şehir, daha az yer tutar. Neredeyse bütün Bulgar yazarların başkente, doğdukları kasabalardan gelmiş oldukları göz önünde bulundurulacak olursa bu belki şaşırtıcı olmayabilir. Ne de olsa ilhamlarını genellikle buralardan alıyorlardı. Petko Slaveykov'un ünlü ve bu açıdan simgesel niteliğe sahip bir şiirinde, *İzvorıt na Belonogata* (Akbaldır'ın Çeşmesi, 1873),[88] Bulgar kızı Gergana, Bulgar yurdunu Türk vezirin tumturaklı tekliflerine karşı savunur ve İstanbul'da vaat edilen bir hayatın gönül çelici taraflarından etkilenmemiş görünür. Ana yurt hasreti Veliçkov'un daha önce değinilen "İstanbul soneleri"inde dahi kendisini hissettirir. Osmanlı başkentine duyulan merak ve ilgi Royer'in *Eničerete* başlığı ile *Tsarigradski Vestnik*'te tefrika edilen "Yeniçeriler"i, ya da Samarcidis'in "İstanbul'un Sırları" çevirisi gibi tercüme eserlerin seçiminde daha belirgindir. Hatta Bulgarcadaki ilk yemek kitabı da ilginç bir biçimde İstanbul mutfağına dayanır.[89] Bulgarların şehri nasıl yaşadıklarını görmek için çok sayıdaki otobiyografiyi incelemek gerekir. Bunların içerisinde Osmanlı başkentinde önce öğrenci, ardından meşhur *Mekteb-i Tıbbiye*'de bir profesör olarak yirmi beş yıl yaşamış, Kazanlıklı Doktor Hristo Stambolski'nin (d. 1843-ö. 1932) hatıraları özel bir ilgiyi hak eder.[90]

Benzer bir mesafeli tavır bazı Arnavut ve Kürt yazarlarda da gözlemlenebilir. Naim Frashëri'nin ünlü *Bagëti e Bujqësija'sı* (Sürüler ve Mahsüller, Bükreş 1886) bir kır şiiridir ve şair burada, bir yandan şehir hayatından duyduğu hoşnutsuzlukları dile getirirken diğer yandan da Arnavutluk'taki taşra ve kır hayatını yüceltir. Benzer şekilde Arnavut edebiyatındaki ilk roman, Osmanlı İmparatorluğu'nda bir devlet memuru olan, hatta 1883'te Lübnan genel valiliği bile yapan Arnavut Katolik Pashko Vasa'nın (Vasa Efendi, daha sonra paşa, d. 1825-ö. 1892), *Bardha de Témal* (Paris 1890) isimli romanı (her ne kadar Fransızca kaleme alınmışsa da) İstanbul'da değil fakat Kuzey Arnavutluk'ta İşkodra'da geçer. İlk Kürtçe düz yazı eser olan *Çirok* bir köy çobanının oğlu hakkında bir hikâye anlatır. Bu farklılık gösteren tavır belki de en iyi Osmanlı başkentinde kaldığı esnada "Said-i Kürdî" diye tanınan ve zaman zaman Kürtçe makaleler yazmış olan Bediuzzaman Said Nursi (d. 1875-ö. 1960) tarafından dile getirilmiştir.[91] Ona göre İstanbul; bir *zehirli bal* gibiydi.[92]

86 Kurucular arasında 1890'larda Rupen Zartarian (d. 1874-ö. 1915) ve "Tılgadintsi" (Hovhannes Harutiunian, d. 1860-ö. 1915) vardı.

87 Bkz. James Etmekjian, *The French Influence on the Western Armenian Renaissance 1843-1915*, New York 1964, s. 249.

88 Slaveykov'a göre şiir Lyubimets ile Harmanlı arasındaki yol üzerinde bulunan bir kaynak olan Akbaldır Çeşmesi ile ilgili olarak halk arasında dolaşan bir söylentiye dayanır.

89 *Gotvarska Kniga ili Postavleniya za vsyakakvi gostbi, spored kakto gi pravlyat v Tsarigrad,* İstanbul 1870. Dönemin İstanbul hayatı üzerine ilginç bir etnografik malzeme teşkil eden bu kitap da Slaveykov tarafından yayınlandı.

90 Bkz. Doktor Hristo Stambolski, *Avtobiografiya, dnevnitsi i spomeni*, 3 c., Sofya 1927-31.

91 Nitekim Said Nursi, Kürd Teâvün ve Terakki Cemiyeti'nin sözcüsü olarak İstanbul'da 1908'de kurulmuş iki haftada bir yayınlanan *Kürd Teâvün ve Terakki Gazetesi*'nde "Kürdce Nasayih" yayınladı.

92 Rohat Alakom, *Eski İstanbul Kürtleri*, İstanbul 1998, s. 74 vd.

ŞARKİYATÇILARIN İSTANBUL'U

MUSTAFA AVCI*

X. yüzyılın önemli Bizanslı şairlerinden, Rodoslu Konstantinos, İstanbul'u "dünyanın arzuladığı şehir[1] olarak nitelendirir. 1204 yılında İstanbul'u ele geçiren Haçlı ordularında bir şövalye olan ve döneminin en önemli tarihçileri arasında gösterilen Geoffroi de Villehardouin'in (ö. 1213) söyledikleri de Rodoslu Konstantinos'un söylediklerini doğrular niteliktedir:

> Sizi temin ederim ki Konstantinopolis'i daha evvel görmemiş olanların hepsi şehre gözlerini diktiler, belli ki dünyada bu kadar güzel bir saray olabileceğini hiç akıllarına dahi getirmemişlerdi. Azametli kuleleri ve onu çevreleyen yüksek surları ve şehrin zengin saraylarını ve büyük kiliselerini fark ettiler -ki bu kiliselerin sayısı o kadar fazlaydı ki tüm bunları kendi gözleriyle görmeyen hiç kimse, bunların gerçek olabileceğine inanamazdı- ve diğer tüm şehirlere hükmeden o şehrin büyüklüğünü seyrettiler.[2]

İstanbul, uzun tarihi boyunca onun dışında kalanlar tarafından hep sahip olunmak ve keşfedilmek istenen bir mekân olarak merak ve tarif edilmiştir. Bu hâlin içinde bir arzu merkezi ve nesnesi olan kentin tarihi yoğun savaşların, kuşatmaların ve müzakerelerin içinde şekillenmiştir.

İstanbul'un macerasının en önemli dönüm noktalarından birisini Roma İmparatoru I. Konstantinos'un (306-337) Byzantion şehrini imar edip 330 yılında Doğu Roma İmparatorluğu'nun yeni başkenti ilan etmesi oluşturur. Byzantion şehri, bundan böyle Konstantinopolis olarak anılır. Şehrin pek çok defa ele geçirilmeye çalışıldığı ve kuşatmalar yaşadığı bilinmektedir. IV. Haçlı Seferi sırasında şehri ele geçiren (1204) Haçlı ordularının elinde ağır bir tahribat ve yağmaya uğrar. Burada kurulan Latin devleti, 1261'e kadar ayakta kalır ve Konstantinopolis şehri tekrar eski sahiplerinin eline geçer.

Müslüman coğrafyanın batısında, Hristiyan Roma'nın doğusunda yer alan Konstantinopolis'in "medeniyetler coğrafyası" bağlamındaki yeri oldukça değişkendir. Şehir, kuruluşundan 1453'teki Türk fethine kadar Batılılar tarafından Garp coğrafyasının uç şehri olarak kabul edilmiş, 1453 yılından sonra ise artık bir Şark başkenti olarak görülmeye başlanmıştır[3] ve Garp'ın Şark algısını önemli ölçüde biçimlendiren temel mekânlardan birisi olmuştur.

Artık Batılının havsalasında Şarki bir şehir olarak görülen İstanbul, yine de pek çok kaynak tarafından Avrupa ve Asya kıtalarının birleştiği yer olarak kabul edilmiştir, bu noktada coğrafi kıtaların Garp ve Şark medeniyetleri ya da Avrupa ve Asya uygarlıklarıyla her zaman kesişmediğini belirtmekte de fayda var. İki kıtanın birleştiği yerde konumlanan bu şehir yine de çok kültürlü yapısıyla Garp ile Şark'ın ve de Garplı ile Şarklının birbirleriyle sıkça karşılaştıkları yer olmuştur. Bu öyle sadece dinler arası bir karşılaşma olarak algılanmamalıdır, zira Batılı Hristiyanlar, Doğuluyu her ne kadar ağırlıklı olarak Müslümanlar için kullanmışlarsa da, aslında Hristiyan, Yahudi ve de başka dinlere mensup olan bazı insanları da Şarklı olarak görmüşlerdir.

Bu yazıda Şarkiyatçıların veya daha geniş bir ifadeyle Şarkiyatçı bakış açısına sahip metinlerin, nasıl bir İstanbul imgesine sahip oldukları anlatılmaya çalışılacaktır. "Şarkiyatçı Edebiyatta İstanbul" başlığı altında incelenebilecek eserlerin sayısı ve türü fazla olmakla beraber, bu yazıda temel olarak seyahatnameler ele alınacak ve bunların dışında mektup, roman, hikâye, masal, tiyatro ve şiirlerden de örnekler verilecektir. Bunlar arasında seyahatnameler ve mektuplar genelde kurgusal olmamakla birlikte, okuyucuların dimağındaki Şark imgesi beklentisini besleyen, onu üreten ve yeniden dönüştüren kulaktan dolma, masalsı ve hayal ürünü bilgilere de yer vermişlerdir. Bu örneklerin yanında

* New York Üniversitesi

1 Norman Hepburn Baynes, *The Byzantine Empire,* New York 1926, s. 11.

2 Geoffroi de Villehardouin, *Chronicles of the Crusades,* New York 1963, s. 58-59.

3 Joseph W. Lew, "Plague of Imperial Desire: Montesquieu, Gibbon, Brougham and Mary Shelley's the Last Man", *Romanticism and Colonialism: Writing and Empire, 1780-1830*, ed. Timothy Fulford ve Peter J. Kitson, New York 2005, s. 264.

tamamen kurgusal olsalar da bazı tarihî gerçekliklerden beslenen hayalî seyahatnameler de (örneğin bazı bölümleri İstanbul'da geçen Voltaire'in (d. 1694-ö. 1778) *Candide*'i (1759), Priscilla Wakefield'in (d. 1751-ö. 1832) *Genç Seyyahlar* (1801) adlı kurgusal seyahatnamesi gibi) Şark'tan hayalî mektuplar da mevcuttur (Montesquieu'nün (d. 1689-ö. 1755) *İran Mektupları* (1721) gibi). Bu literatürdeki önemli noktalardan birisi hakiki seyahatnamelerin bir bilgi kaynağı olarak, gerçeklikle kurdukları bağları sağlam olmak kaydıyla roman, romans, hayalî seyahatname gibi kurgusal türlere tercih edilmemiş olmasıdır.[4] Hatta Lady Julia Pardoe'nin (d. 1689-ö. 1762) örneğinde beğeni, kurgusal ürün lehinedir; zira *Haremde Aşk* (1839) adlı romansı, *Athenaeum* dergisi tarafından, günlüklerinde paylaştığı hakikatlere göre daha fazla beğenilmiştir.[5]

Tam da bu noktada seyahat literatürünün ne tamamen gerçekleri yazan ne de sadece masalsı anlatılar sunan bir metin tipi olarak görülmesi gerektiğinin altı çizilmelidir. Bir ara tür olarak seyahatname, bu yazının ilgi alanına giren metinler toplamı içinde en sık karşılaştığımız türdür. Dolayısıyla bu yazıda da en çok seyahatnamelerden yararlanılacaktır. Zaten kurgusal ürünler ve seyahatnameler arasında çok önemli bir besleme-geri besleme ilişkisi vardır. Montesquieu, Voltaire ve John Locke (ö. 1704) gibi Aydınlanma Çağı'nın önemli çığır açan yazarları da eserlerinde seyahatnamelerden faydalanmışlardır.

Seyahatnameler İstanbul'la ilgili çok detaylı bilgiler verseler de, yine de belirli güzergâhlar, rotalar, turistik yerlere daha fazla önem vermişlerdir. Şarkiyatçı literatür ağırlıklı olarak seyahat literatüründen beslenmiştir ve bu beslenme durumu şiir, roman, öykü, masal, tiyatro gibi kurgusal türlerin hepsi için geçerlidir. Bu yazıda kullanılan seyahatnameleri ve bahsedilen anlatıların çerçevesini de seyahatname dışındaki türler belirlemektedir. Yazı, özellikle romantik oryantalizmin etkili olduğu XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde eserlerini vermiş ve de birbiriyle yakın ilişki içinde olmuş Lord Byron (ö. 1824), Mary Shelley (ö. 1851), Percy Shelley (ö. 1822), Thomas Hope (ö. 1831), Charles Macfarlane gibi seyahatname dışında da ürünler vermiş ve birbirlerini yakından tanıyan yazarların İstanbul anlatılarını seyahat literatürü ile kesiştiği ölçüde temel almaktadır.

4 Reinhold Schiffer, *Oriental Panorama: British Travellers in 19th Century Turkey*, Amsterdam, Atlanta 1999, s. 343.

5 Schiffer, *Oriental Panorama*, s. 343.

İstanbul'a Gelenler Kimlerdi?

Edward Said (ö. 2003), her ne kadar Şarkiyatçılık ve Batı emperyalizmi arasında bir bağ kuruyor ve Şarkiyatçılık kitabının başlangıç tarihi olarak 1798 yılını, yani Mısır'ın Napolyon (1804-1815) tarafından işgalini alıyorsa da,[6] bir araştırma objesi olarak Şark'ın ve de bir araştırma disiplini olarak Şarkiyatçılığın tarihi çok daha eskilere gider. İlginçtir ki ilk Şarkiyatçı[7] olarak kabul edilen Guillaume Postel'in (ö. 1581) 1536 yılındaki İstanbul seyahati, Şarkiyatçılık tarihinde bir milattır. Postel, Fransa Kralı I. François (1515-1547) tarafından gönderilen elçilik heyetinin resmî çevirmeni olarak İstanbul'da görev yapmıştır ve bu heyetin görüşmeleri birçok gelişmenin yanında, Fransa'ya kapitülasyonların verilmesiyle ve Levant'ta Fransız ticaretinin başlamasıyla sonuçlanmıştır. Postel'in bir diğer görevi de Fontainebleau'daki Kraliyet Kütüphanesi için İstanbul'dan nadir el yazmaları toplamaktı, bu yüzden de: "Levant'taki Fransız ticareti, Fransız sarayı tarafından desteklenen, Şarkiyatçılığın doğuşunu ve Fransız sarayının himaye ettiği ve desteklediği ilk Şarkiyatçı da Guillaume Postel olmuştur."[8]

İstanbul'da bulunan Şarkiyatçıların büyük çoğunluğunu devletlerin girişimi ve desteğiyle yapılan ticaret ve elçilik hizmetleri için İstanbul'a gelen tüccarlar ve elçiler oluşturuyordu. Bu görevliler çoğu zaman yine aynen Postel örneğinde olduğu gibi, Avrupa'daki saray kütüphaneleri için kitaplar, antik el yazmaları ve sanat eserleri toplamakla mükelleftiler; örneğin, Antoine Galland (ö. 1715). Tüccarların ve elçilerin dışında; sanatçılar, din adamları (özellikle XIX. yüzyılda misyonerler), hacılar, maceraperestler, askerler, arkeologlar, jeologlar, coğrafyacılar, esirler ve kaçakçılar gibi oldukça farklı zümrelere mensup seyyahlar için de İstanbul uğrak bir yer olagelmiştir. Antik Yunan medeniyetine ilgi duyanlar, İncil'in kutsal saydığı yerleri görmek isteyenler ve de bilimsel amaçlarla gelenler özellikle XIX. yüzyıl ortalarından sonra yerlerini modern anlamdaki turiste bırakmaya başlamıştır.

İstanbul'a kara yoluyla gelmenin zorluklarından dolayı pek çok seyyah deniz yoluyla gelmeyi tercih etmiştir. İstanbul'a deniz yoluyla gelenler iki rota izlemişlerdir: Birincisi önemli liman kentlerini takip eden İzmir, Çanakkale ve İstanbul güzergâhı, ikincisi ise Tuna Nehri boyunca önemli şehirleri takip edip

6 Edward W. Said, *Orientalism*, London 2003, s. 42.

7 Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism in Early Modern France Eurasian Trade: Exoticism, and the Ancien Regime*, Oxford, New York 2008, s. 15-36.

8 McCabe, *Orientalism in Early Modern France Eurasian Trade*, s. 38, 46.



1- Eyüp sırtlarından İstanbul (Melling)

Karadeniz'e inen ve ardından da İstanbul'a ulaşan güzergâhtır. 1830'larda başlayan "ticari amaçla gemiyle yolcu taşımacılığı seferleri ile Türkiye'ye turistik gezi için gelenlerin artması birbiriyle örtüşür." Bu gelişmeden önce İstanbul'a ve Doğu'ya gelenlerin seyahatleri diplomatik, askerî ya da ticari sebeplerden dolayıdır ve bu seyahatler için ticari gemiler ve askerî gemiler dışında bir seçenek de yoktur.[9]

Seyyahların cinsiyeti de büyük ölçüde anlatıları şekillendirmiştir, bu noktada belirtmekte fayda vardır ki İstanbul'a gelenlerin ezici çoğunluğu erkektir ve bu yüzden de anıları, mektupları ya da seyahat notları basılanların da çoğu erkek yazarlardır. Gelen kadın yazarların büyük bir çoğunluğu da devlet göreviyle İstanbul'a gelen eşleri nedeniyle İstanbul'da bulunmuşlardır ve erkeklere yasak olan mekânlara girebilmeleri onlara harem ve kadınlar hamamı gibi Şarkiyatçılar arasında en çok merak edilen ortamları gözlemleme imkânı vermiştir. Bu kadınların arasından yine eşi Edward Wortley Montagu'nun (1716-1718) elçilik görevi nedeniyle İstanbul'a gelmiş ve hemen kısa bir sürede Türkçe öğrenerek üst sınıflardan kadınlarla tanışmış olan Lady Mary Wortley Montagu'nun yeri çok ayrıdır. Montagu, kendisinden sonraki 150 yıl boyunca Doğu'ya ve özellikle İstanbul'a gelen seyyahları heyecanlandırmış, çok sayıda yazara ilham olmuş ve İstanbul ile henüz İstanbul'a gelmeden vuku bulan karşılaşmaları şekillendirmiştir.

Şark Despotizmi ve Harem Fantezileri: *Binbir* Gece *Masalları*

Şehirle ilk karşılaşma deneyimlerinden bahsederken, sadece fiziksel olarak o şehirle ilk karşılaşma

9 Schiffer, *Oriental Panorama*, s. 38.



deneyiminden bahsetmek, Konstantinopolis örneğinde epey yetersiz kalır. İstanbul'la ilk tanışma, İstanbul'un gıyabında Avrupa'da vuku bulur ve İstanbul'a gelen seyyahların neredeyse hepsi, gerçek buluşmaya İstanbul'la ilgili bilgi, yargı ve önyargılarla beraber gelirler. Osmanlı ile ilgili okuyabilecekleri yayın sayısı çok fazladır; örneğin, İlber Ortaylı'nın verdiği rakamlara göre sadece XIX. yüzyılda Osmanlılarla ilgili seyahatname türünde 5.000'den fazla kitap basılmıştır.[10]

Bu yazıda iki temel dönem ve anlatı ele alınacaktır: Birincisi Aydınlanma Çağı düşünürlerini fazlasıyla meşgul etmiş olan Doğu despotizmi anlatısı, ikincisi ise XIX. yüzyılla beraber ortaya çıkan romantik Şarkiyatçılık.

İstanbul'la ilk karşılaşmalar, içinde İstanbul'un geçtiği ya da geçmediği masallarla, romanlarla, seyahatnamelerle, şiirlerle, tiyatro oyunlarıyla, şarkılarla ve şiirlerle olur. Aydınlanma Çağı'nda, seyyahların akıllarındaki Doğu imgesi yoğun bir şekilde masallar, fabllar ve de Şark despotizmi anlatıları ile biçimlenmiştir.

Şark despotizmi anlatısı Avrupa'da tam da "modernitenin sosyal ve politik yapılarının oluştuğu, rasyonel ve sivil bir toplumun demokratik özgürlüklerin, yurttaşlığın, güçler ayrılığının temellerinin atıldığı bir dönemde ve tüm bu çabaların tam tersi bir imge olarak ve bu çabalara koşut bir şekilde bunların fantazmik ötekisi olarak" icat edilmiştir. Bu fantezi, sayısız seyyahın anlatıları ve bunların kurgusal "geri

10 İlber Ortaylı, *Osmanlı'yı Yeniden Keşfetmek*, İstanbul 2006, s. 86. Ayrıca Esra Danacıoğlu, sadece XVI. yüzyılda, Türkleri konu alan üç binin üzerinde yayın olduğunda bahseder (Esra Danacıoğlu, *Geçmişin İzleri: Yanıbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz*, İstanbul 2001, s. 64).



2- Eminönü Yeni Valide Camii (Bartlett)

beslemeleri" ile giderek daha da büyümüştür.[11] Özellikle XVII ve XVIII. yüzyılda Montesquieu, Voltaire ve John Locke gibi Aydınlanma Çağı yazarlarının bu konuda yazdıkları bu açıdan belirleyici ve önemlidir.

Neredeyse İstanbul'a gelen bütün seyyahlar tarafından bilinen *Binbir Gece Masalları* her ne kadar zaman ve mekân olarak Osmanlı İstanbul'unu hikâye ediyor olmasa da, Batı'nın Osmanlı algısını önemli bir ölçüde şekillendirmiştir. Bu masallar İstanbul'da geçmemektedir, fakat masalların Avrupa'da tanınmaya başlamalarına neden olan olaylar silsilesi İstanbul'da başlar. Antoine Galland, 1690'larda İstanbul'dayken bulduğu *Denizci Sinbad'ın Masalı* (*The Tale of Sindbad the Sailor*) adlı el yazmasını Fransızcaya çevirir ve 1701 yılında yayımlar. Galland, Sinbad'ın ilgi çekmesi üzerine de *Binbir Gece Masalları*'nı çevirmeye ve yayımlamaya karar verir. İlk olarak Fransız okuyucularla tanıştırılan *Binbir Gece Masalları* kısa süre içinde İngilizce, Almanca, İtalyanca, Flemenkçe, Rusça gibi pek çok dile çevrilir.

Araplara ait olup olmadığından dahi emin olunamayan bu edebî ürünler, yeri geldiğinde Batılılar tarafından Osmanlı İstanbul'unu bile gerçekçi bir şekilde tasvir edebilme kapasitesine layık görülebilirler. Beattie, her ne kadar Doğu'yu görmemiş idiyse de, Doğu'yu gören ve İstanbul'a eşinin elçilik görevi için gelen Lady Montagu da *Binbir Gece Masalları* hakkında benzer görüş bildirir, Montagu'nun kız kardeşine yolladığı 10 Mart 1718 tarihli mektubunda, *Binbir Gece Masalları*'nın bu ülkeden birisi tarafından yazıldığını ve gerçekleri (büyüler dışında) aynen yansıttığını yazar.[12]

Doğu despotizmi anlatısının ve buna ek olarak *Binbir Gece Masalları*'nın ilgilendikleri en temel konular; saray ve dolayısıyla haremdir. Şark despotizminin kaynağı olarak pek tabii ki saray görülmektedir, karşısında hiçbir güç tanımayan bu iktidarın en çok etkilediği kişiler de haremde tutsak edilmiş kadınlardır. Bu anlatının en temel parçalarından birisi Türk erkeğinin aşırı ve sapkın cinselliği yönündeki inanış olmuştur. Buna göre Türk erkeği Avrupalı erkeğe oranla, hayvani yönleri daha ağır basan bir yaradılıştadır ve temel güdülerinin üstündeki

11 Mladen Dolar, "Introduction: The Subject Supposed to Enjoy", *The Sultan's Court: European Fantasies of the East*, London, New York 1998, s. xi.

12 Dolar, "Introduction", s. 5.

zihinsel kontrolü Avrupalılara göre çok düşüktür.[13] Yine bu inanış haremi bir umumhane, cariyeleri de birer hayat kadını gibi algılamıştır.

Harem ile ilgili hikâyelerin ve tiyatro oyunlarının pek çoğunda geçen ve Hürrem Sultan'ın, Müslüman olmadan önceki ismi olduğu düşünülen Roxelane (Roxane, Roxana), Richard Knolles'un 1603 yılında basılan *General History of the Turks* (Türklerin Genel Tarihi) adlı kitabı ile Avrupa'da ünlenmiştir.[14] Isaac Bickerstaffe'nin (ö. 1812?) *The Sultan, or a Peep into the Seraglio* (Sultan ya da Sarayı Dikizlemek) (1775) isimli oyununda bulunan Roxalana adındaki karakter, daha sonra Konstanze karakteri olarak Mozart'ın (d. 1756-ö. 1791) çok ünlü *Die Entführung aus dem Serail* (Saraydan Kız Kaçırma) adlı operasında da yer alacaktır.[15] Bu isimler, XVIII. yüzyıl boyunca o kadar yaygın ve önyargılı bir şekilde kullanılmıştır ki "Roxana" kelimesi artık "hayat kadını" ile ve saray da Avrupa'daki umumhane ile eş anlamlı olarak kullanılmaya başlanmıştır.[16]

Harem anlatılarındaki bu "aşırı" ve "sapkın cinsellik" neredeyse günümüze kadar devam eder. Bütünüyle erkeği özne kabul eden ve kadını nesneleştiren bu anlatıların yanında, Lady Montagu'nun yazdıkları kadınların özne olma durumlarını göstermeleri bakımından çok farklı bir yerde durur, zira Lady Montagu haremde yaşayan saraylı kadınlarla kurduğu ilişkiler sonucunda, haremin ve örtünmenin Avrupa'da sanıldığının aksine kadına onu çok daha özgürleştiren bir alan tanıdığını düşünür:

> Aaron Hill[17] ve diğer seyahat yazarlarının oldukça müşfik bir şekilde Türk kadınlarının acınacak hâldeki mahpusluklarına yas tutmalarını izlemek çok keyifli. Oysa o kadınlar, belki de evrendeki tüm kadınlardan daha hürler ve kaygılardan uzak, aralıksız bir şekilde keyif sürüyorlar.[18]

13 Schiffer, *Oriental Panorama*, s. 253.

14 Roderick Cavaliero, *Ottomania: The Romantics and the Myth of the Islamic Orient*, New York 2010, s. 37.

15 Cavaliero, *Ottomania*, s. 37.

16 Ros Ballaster, *Fabulous Orients Fictions of the East in England, 1662-1785*, Oxford, New York 2005, s. 16.

17 Aaron Hill, 1685–1750 arasında yaşamış ve doğuya da seyahat etmiş bir İngiliz yazardır.

18 Ruth Bernard Yeazell, *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature*, New Haven 2000, s. 84.

XVII ve XVIII. yüzyıllarda şu ana kadar bahsettiğimiz *Binbir Gece Masalları* gibi fabl ve masal türünde kurgusal anlatılar daha önemli iken, XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyıl başlarında romantik Şarkiyatçılığın İngiltere'de önem kazanmasıyla, Doğu'yu benzeşim aracılığıyla anlamanın yerini daha yoğunlaşmış ve gelişmiş bir Şark ilgisi alır.[19] Buna bir örnek vermek gerekirse; haremdeki kadınları, Avrupalı hemcinsleriyle benzer problemler yaşayan ve onları şehvetli Türkün yahut siyah hadım ağasının kurbanları olarak gören anlatılar[20] XVIII. yüzyılın sonlarına doğru romantik Şarkiyatçılıkla birlikte yerini "Doğulu harem kadınını kendisine mıknatıs gibi çeken, Batılı kahramana (ya da antikahramana)"[21] bırakır.

Bu kahraman büyük ölçüde Byronvari bir kahramandır, Don Juan örneğinde olduğu gibi kadınları kendisine mıknatıs gibi çeker. *Don Juan*'ın beşinci kantosunda esir alınan ve İstanbul'daki köle pazarına getirilen Don Juan'ın, sultanın gözdesi Gülbeyaz tarafından satın alınması ve kadın kılığında saraya sokulmasının ardından ona göz koyan Gülbeyaz'ın Don Juan'a sahip olamaması ve yine haremdeki cariyelerden biri olan Dudu'nun Don Juan'ın cazibesine karşı koyamaması bu duruma örnek olarak verilebilir. Görüldüğü üzere romantik Şarkiyatçılıkta da Doğu despotizmi ve harem anlatıları hâlâ devam eder.

Romantik Oryantalizm, Philhellenism, Pitoresk ve Veba

Lord Byron'un, İstanbul'a gelmeden önce okuduklarına bakarsak oldukça kapsamlı bir liste ile karşılaşırız. Lord Byron sadece Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili değil, Doğu ile bulabildiği hemen her şeyi okuduğunu günlüklerinde ve mektuplarında belirtmiştir, Osmanlı ile ilgili Lady Mary Wortley Montagu'nun ve Baron De Tott'un (ö. 1793) seyahatnamelerini ve bulabildiği tüm diğer seyahatnameleri, Dimitrie Cantemir'in (Kantemiroğlu) (d. 1673-ö. 1723), Richard Knolles'un (d. 1545-ö. 1610), Vincent Mignot'un (d. ?-v. ?) ve Paul Rycaut'un (d. 1629-ö. 1700) Osmanlı tarihi kitaplarını ve *Binbir Gece Masalları*'nı okuduğunu, Thomas Moore'nun (d. 1779-ö. 1852) Lord Byron biyografisinden öğreniriz.[22]

19 Cavaliero, *Ottomania,* s. 192.

20 Ballaster, *Fabulous Orients Fictions of the East in England,* s. 365.

21 Ballaster, *Fabulous Orients Fictions*, s. 365.

22 Thomas Moore, *The Life of Lord Byron with His Letters and Journals and Complete in One Volume*, London 1844, s. 46-47, 119.



3- Osmanlı erkek ve kadınlarının günlük eğlenceleri (Brue)



4- Şarkiyatçıların merak ettikleri padişah hareminin en nüfuzlu kadınlarından haseki sultan (Ferriol)

Doğu ilgisinin en temel sebeplerinden birisi Antik Yunan edebiyatının Avrupa'daki okullarda okutulmaya başlanmasıdır. Bu ilgi tarafından beslenen bir diğer neden de üst sınıftan Avrupalı gençlerin yaptığı Büyük Gezi'nin (Grand Tour) sınırlarının İstanbul'u içine alacak kadar genişlemesidir.[23] Philhellenism ya da Yunan hayranlığı olarak adlandırılabilecek bu ilgi, İstanbul'a gelmiş olan romantik Şarkiyatçıların hepsinde ortaktır.

Romantik Şarkiyatçılığın, Doğu'yu algılamada getirdiği en temel değişiklikler görsel temsilin yalnızca mimari ve sanat dallarında değil, aynı zamanda yazılı türlerde de önem kazanmaya başlamasıdır. Reinhold Schiffer, bunu pitoresk stilin gittikçe önemini artırmasına da bağlar.[24] İstanbul'a "süblim" bir deneyim yaşamaya gelmiş olan seyyahlar, özellikle XIX. yüzyılın başlarından itibaren belirmeye başlar. İngiltere'deki pitoresk modası ve seyyahların İstanbul'a olan ilgisi arasında da önemli bir bağ vardır. Her şeyden önce belirtilmesi gereken nokta şudur ki özellikle İngiliz seyyahların İstanbul'u estetize edişlerinde, "İstanbul'u yalnızca resmedişlerinde değil, aynı zamanda İstanbul'u tarif edişlerinde"[25] bile bu kavram önemlidir. 1770'lerde İngiltere'de başlayan

23 Philip Mansel, "The Grand Tour in the Ottoman Empire, 1699-1826", *Unfolding the Orient: Travellers in Egypt and the Near East*, ed. Paul Starkey, Janet Starkey, Reading 2001, s. 41-65.

24 Schiffer, *Oriental Panorama*, s. 135-139.

25 Schiffer, *Oriental Panorama*, s. 137.



5- Aynalıkavak Kasrı ve Tersane (Melling)

bu estetik ideal, gittikçe önem kazanır ve yaygınlaşır, bu durumun İstanbul'a gelen seyyahları etkilediğinin örnekleri olarak Charles Pertusier, Antoine Ignace Melling (ö. 1831) ve James Stuart'ın seyahatnameleri verilebilir.[26]

Lord Byron da İstanbul'un pitoresk görüntülerinden bahseder, detaylı bir şekilde İstanbul Limanı'nda demirlemiş bir Türk savaş gemisinin nasıl şiirsel bir görüntü oluşturduğunu anlatır.[27] Ayrıca *Don Juan*'ın on birinci kantosunda da İstanbul'dan, "pitoresk Konstantinopolis" diye söz eder.[28] Aşağıdaki örnek ise beşinci kantonun üçüncü sekizliğinden:

> Serpiştirilmiş saraylar Avrupa ile Asya kıyılarına;
> Süslenmiş okyanusvari akıntısının
> Şurası burası yetmiş dört toplularla
> Sofya'nın kubbesinde ışıltısı altının
> Serviler büyür; Uludağ yüksek ve tepesi akça
> Oniki adalar ve fazlası rüyamda dahi görsem
> şaşıracağımın…
> Az çok anlatır, bu manzarayı işte önüme serilen
> Büyüleyici Mary Montagu'yu bile büyüleyen[29]

Byron gibi, Thomas Hope de, önemli bir kısmı İstanbul'da geçen romanı *Anastasius*'u yazmak için tam sekiz sene Osmanlı İmparatorluğu'nu ve Doğu Avrupa'yı dolaşmıştır.[30] Hope'nun romanı da İstanbul'u çok yoğun pitoresk bir şekilde anlatır. Bir roman olsa da Doğu'yu o kadar şairane ve başarılı bir şekilde resmetmiştir ki Charles MacFarlane, Thomas Hope'ye adadığı *The Armenians: A Tale of Constantinople* (Ermeniler: Bir Konstantinopolis Masalı) adlı romanının önsözünde bu durumu şöyle dile getirir:

> Sizin Doğu resminizin, büyük şairane özelliklerine, öyle hissediyorum ki hiçbir şey eklenemez (…) Daha karmaşık bir hikâye bulmak ya da süslemek daha kolay olabilirdi, ama ben bu hikâyeyi sadece bir lokal ve pitoresk betimleme aracı olarak kullandım.[31]

İstanbul'a gelen seyyahlar, çoğunlukla büyükelçiliklerin bulunduğu ve nüfusunu ağırlıklı olarak Levantenlerin oluşturduğu Pera'da kalmışlardır. Devlet göreviyle gelenler ya da soylular elçiliklerde misafir edilmişlerdir. 1830'larda gelen Alexandar Kinglake (d. 1809-ö. 1891), rehberi Misseri'nin kendisini götürdüğü Giuseppine'nin pansiyonunda kalmıştır. Misseri daha sonra İstanbul'daki Avrupai anlamdaki ilk oteli, Hotel d'Angleterre adıyla açacak ve kısa zamanda çok büyük

26 Örnek olarak 1793 yılında basılan Alessandro Bisani ve James Stuart'ın *A Picturesque Tour Through Part Of Europe, Asia, and Africa*; Antoine-Ignace Melling'in 1807'de basılan *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*; Charles Pertusier'in 1815 yılında basılan *Promenades Pittoresques dans Constantinople*; Aubrey de Vere'nin 1850 yılında basılan *Picturesque Sketches of Greece and Turkey* ve Louis Enault'un 1855 tarihli *Constantinople et la Turquie* kitapları verilebilir.

27 George Gordon Noël Byron, *The Works of Lord Byron: Complete in One Volume,* Francfort 1826, s. 685.

28 Moore, *The Life of Lord Byron with His Letters,* s. 108.

29 Moore, *The Life of Lord Byron with His Letters*, s. 108.

30 Reşat Kasaba, "The Enlightenment, Greek Civilization and the Ottoman Empire: Reflections on Thomas Hope's Anastasius", *Journal of Historical Sociology*, 2003, c.16, sy.1, s. 7.

31 Charles MacFarlane, *The Armenians: A Tale of Constantinople: By Charles Mac Farlane,* London 1830, c. 1, s. iii-vii.



6- İstanbullu hanımlar mangala oynarken (Ferriol)

aşarıya ulaşacaktır.[32] İstanbul'da Misseri gibi rehberlik ve çevirmenlik yapan bir diğer önemli karakter de Mustafa'dır (Mustapha). İstanbul'daki İngiliz elçiliğinde dragoman (tercüman) olarak hizmet veren Mustafa, aslında "İsviçre'nin Alman illerinden birisinde doğmuş, henüz bir çocukken Cezayirliler tarafından esir alınmış, ardından onu Müslüman yapan ve sonunda da azat eden Mısırlı bir tüccara köle olarak satılmış. Sonra da Konstantinopolis'te İngiliz elçiliğinde dragoman olarak çalışmaya başlamış."[33] Mustafa aynı zamanda, James Justinian Morier'in (ö. 1849) 1834'te basılan *Ayesha* isimli üç ciltlik romanında bir karakter olarak da yer alır. Belli ki Morier'in onu tanımış olduğu zamanlarda (1808-1816 yılları arasında)[34] hâlâ uzun mesafe kuryeliği yapmakta olan Mustafa, James Baillie Fraser'in (ö. 1856) 1834'te yazdığına göre, artık yaşlanmış olduğu için eskiden olduğu gibi uzaklara kuryelik yapmayan, İstanbul içinde rehberlik hizmeti veren bir adamdır. Ancak Mustafa'nın iki damadı artık bu kuryelik işini devralmıştır ve Mustafa da uzağa gidenlere tavsiye ve donanım sağlamak gibi hizmetlerde bulunmaktadır. Fraser, seyahatnamesinde Mustafa'nın hizmetlerinden memnun kaldığını ve onu kesinlikle tavsiye ettiğini yazar.[35] Mustafa'nın misafirlerini sadece seyyahların istediği yerlere değil, kendi istediği yerlere de götürdüğünü yine Fraser'den öğreniyoruz. Fraser'i ve beraberindekileri bir parfümeriye götürmekte ısrar eden ve götüren Mustafa'nın bu hareketinden aslında önemli bir bilgi ediniyoruz; demek ki İstanbul'u gezen seyyahların gezdikleri yerlerin benzer olması sadece Avrupalıların görmek istedikleri yerlerin aynı olmasından kaynaklı değildir; bu güzergâhlardaki benzerliklerin bir kaynağı da rehberlerin onları benzer güzergâhlarda gezdirmesi olabilir.

William Knight de "İstanbul'un en önemli yerlerini görmek için en iyi rehberin" Mustafa olduğunu belirtir ve "Kısa zamanda çok yer görmek isteyen birisi için hizmetleri paha biçilmezdir." diye ekler. Kngiht, İstanbul hakkındaki en iyi kaynak olarak gördüğü Miss Pardoe'nun (ö. 1862) *City of the Sultan* (Sultanın Şehri) ve ondan sonraki en iyi ikinci kaynak olarak Adolphus Slade'nin (ö. 1877) *Record of Travels* (Seyahat Notları) kitabında İstanbul'da görülecek yerlerle ilgili kullanışlı bilgilerin olduğunu belirtir ve aynı zamanda İstanbul'da haftalık görülecek yerler listesi paylaşır, bu liste günümüz okuyucularına bir fikir vermesi açısından önemlidir:[36]

> Pazar: Pera'daki Frenk kiliseleri, iki mezarlık, Galata Kulesi'ne çıkış.
> Pazartesi: Köprü, Tersane, Kâğıthane, Harp Okulu ve Okmeydanı.
> Salı: Yedikule, İstanbul'un surları, gündüz Eyüp, öğlen Galata'daki Mevlevîhane'de sema gösterisi yapan dervişler, akşam Tophane.
> Çarşamba: İstanbul'un pazarları, hamamları, esir pazarı, Serasker Kulesi'ne çıkış, Süleymaniye Camii'nin içi, tımarhane.
> Perşembe: Kız Kulesi, Üsküdar'da Selimiye Kışlası
> Cuma: Sultanın cuma namazı için camiye giderkenki geçit töreni, Küçüksu, Galata'da Mevlevî dervişleri.
> Cumartesi: Yahudi havrası, Tarabya ve Büyükdere'ye at gezisi ve Boğaziçi'nden kayıkla Tophane'ye geliş.[37]

32 Schiffer, *Oriental Panorama*, s. 166.

33 James Justinian Morier, *Ayesha, the Maid of Kars: In Three Volumes*, London 1834, c. 1, s. 10-175.

34 Morier Doğu'da seyahatlerini 1808 ile 1816 yılları arasında yapmıştır (bkz. James Justinian Morier, *A Journey Through Persia, Armenia, and Asia Minor, to Constantinople, in the Years 1808 and 1809,* London 1812; James Justinian Morier, *A Second Journey Through Persia, Armenia, and Asia Minor, to Constantinople, Between the Years 1810 and 1816,* London 1818).

35 James Baillie Fraser, *A Winter's Journey (tartar) from Constantinople to Teheran, with Travels Through Various Parts of Persia*, London 1838, c. 1, s. 168.

36 Benzer listeler diğer rehberlerde de bulunabilir (bkz. örneğin John Murray, *Handbook for Travellers in Constantinople: The Bosphorus, Dardanelles, Brousa and Plain of Troy*, London 1871).

37 William Knight, *Oriental Outlines: Or a Rambler's Recollections of a Tour in Turkey, Greece, & Tuscany,* London 1839, s. 176.

BİR İSTANBUL SEVDALISI: PIERRE LOTİ

BANU ÖZTÜRK*

Fransız yazar Pierre Loti asıl adıyla Julien Viaud'un (d. 1850-ö. 1923) İstanbul sevdalısı bir seyyah olduğu birçoğumuzun malumudur. Bahriye subayı göreviyle Japonya'dan Senegal'e, Hindistan'dan Çin'e, Amerika'dan İran'a dünyanın farklı coğrafyalarını dolaşmış olan Loti'nin Osmanlı coğrafyasıyla tanışması ilk 1870 yılında İzmir'e gelişiyle olur. Bundan altı sene sonra, yazarın yolu bu sefer Osmanlı başkentine düşer. Bu yolculuk onun hayatında bir dönüm noktasıdır. Fransız Sefarethanesi'nin karakol gemisi *Le Gladiateur*'de görev almak üzere geldiği İstanbul şehri onun hayatına bundan sonra hiç çıkmamak üzere yerleşir. Büyüsüne kapıldığı, âşık olduğu İstanbul'a 1876'dan 1919 yılına kadar birçok kez gelir. Şehirle Beyoğlu'nda başlayan selamlaşma Boğaziçi'nden Eyüp'e uzanan bir yaşanmışlığa dönüşür. Bu yaşanmışlık sayesinde Osmanlı toplumu, Müslüman yaşamı, gündelik hayat, dönemin sosyal ve politik meseleleri üzerine izlenimler edinir. Selanik'te başlayıp İstanbul'a uzanan bir aşk hikâyesi olan *Aziyadé* (1879) ve özgürlükleri kısıtlanmış Osmanlı kadınları ve harem yaşamını konu edinen *Les Desenchantées* (Mutsuz Kadınlar, 1906) adlı romanları; Balkan savaşları sırasında Batılı devletlerin Osmanlılar karşısında aldığı tavrın eleştirisi niteliğinde olan *La Turquie Agonisante* (Can Çekişen Türkiye, 1913) ve I. Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'nin haklarını Avrupa devletlerine karşı savunduğu yazılardan oluşan *Suprèmes Visions d'Orient* (Doğu'nun Son Görünümleri, 1921) gibi eserleri bu izlenimlerin, hatıraların ve tanıklıkların ürünleridir.



1- Doğu kıyafetleri içinde Pierre Loti

Her seyyah ister istemez, az ya da çok büyüsüne kapıldığı diyarların yabancısı olmaktan kurtulamaz. O dışardan gören konumundadır. İçeriye bakabilmek, içeriden görebilmek için içeriye girmek gerekir. Pierre Loti'yi Gérard de Nerval ya da Théophile Gautier gibi İstanbul'a gelip izlenimlerini kaleme alan seyyahlardan ayıran, onu İstanbul sevdalısı yapan en önemli özellik tam da bu noktada ortaya çıkar. Loti yabancısı olduğu bir toplumun yerlisi olmaya yönelmiş, böylece sınırlı ölçüde de olsa hayatın içine girebilmiştir. İstanbul'un kozmopolit yaşamını tanımanın yanı sıra yerli dostlar edinmiş, zamana yayılan ve derinlikler kazanan insan ilişkileri ve şehrin farklı özelliklere sahip mahalleleriyle hemhâl olması sayesinde İstanbul'un "yabancısı" olmaktan çıkmıştır. Bir deniz subayı ve resmî görevli olduğu hâlde sıklıkla başına fes takıp, halkın giydiği elbiseleri giyerek İstanbul'un sokaklarında dolaşmayı, Eyüp'te yaşamayı, Beyazıt'ta, Süleymaniye'de kahvelerde oturup nargile içmeyi, şehrin sadece üst tabakasından insanlarıyla değil orta sınıfıyla da sohbet etmeyi tercih etmiştir. Bunun için Türkçe bile öğrenir.



2- Pierre Loti

Pierre Loti İstanbul'la kendiliğinden bir uyum sağlar. Bu aslında geçmiş zamanlara duyulan bir özlemin ifadesidir. Memleketinde yitirdiği huzuru İstanbul'da tekrar bulur. İstanbul onun için dinginliğin, huzurun, sessizliğin, yavaşlığın, sakinliğin, hoşgörünün şehridir. Ancak cami

* Yıldız Teknik Üniversitesi

Knight, bu listenin altına ayrıca “İçinde bulunduğumuz yıl Pera’da bir tiyatro açılmış (1839).” diye bir not düşüyor, zira İstanbul’la ilgili Batılıların yaşadıkları en önemli sorun, Avrupalı eğlence sanatlarının henüz Konstantinopolis’te bulunmuyor ya da yaygınlaşmamış oluşudur.

Öncelikle seyahatnamelerde, Konstantinopolis Stamboul (tarihî yarımada), Pera (Haliç’in kuzeyi), Scutari (Üsküdar) ve Chalcedon (Kadıköy) gibi beldelerden oluşan bir şehirler bütünü olarak anlatılır. Gelen seyyahların hemen hepsi pek tabii ki tüm bildikleri Doğu anlatılarının kaynağını oluşturan sarayı ve haremi görebilmek ümidiyle gelirler. Harem konusu her zaman kafalarını kurcalasa da özellikle erkekler için sarayın haremine erişim diye bir şey söz konusu değildir. Fakat en azından sultana ulaşma imkânı vardır. Onu görebilmek için tek fırsat, sultanın cuma namazına gittiği zamandır. Örneğin, Gustave Flaubert (ö. 1880) 1850 yılında bir cuma günü, padişahı görebilmek için Fındıklı Camii’nin önünde, yıkık bir duvarın dibinde beklemiş ve hatta Sultan Abdülmecid (1839-1861), ona ve arkadaşına bakmış idi. Her nedense Flaubert, sultanın sıkıntılı olduğunu yazmıştır: “Soluk benizli, ufak tefek yapılı, siyah sakallı bir zat (Sultan Abdülmecid) başını sağa döndürerek uzun uzun bize baktı. Her hâlinden içinin sıkıldığı belli oluyordu.”[38]

Saray ve haremden sonra, en çok bahsedilen eserlerin başında Ayasofya gelir, şehirdeki diğer Bizans kalıntılarının durumu da pek çok seyyahın ilgisini çekmiştir. Bazı ziyaretçiler, Ayasofya’nın görkemi karşısında çok etkilendiklerini belirtirken, bir diğer gruptakiler de Ayasofya’nın aslında abartıldığını, söylendiği kadar ihtişamlı olmadığını düşünürler ama her iki durumda da seyyahların ortak beklentisi; seyahatnamelerde bahsedilen ve hep anlatılan o dünyanın en ihtişamlı kilisesi ile karşılaşabilmektir. Örnek vermek gerekirse Lady Montagu, Ayasofya’nın yanında St. Paul Katedrali’nin esamesinin okunmayacağını söylerken; Lord Byron, Seville Katedrali’nin, hem St. Paul’dan, hem de Ayasofya’dan, hem de gördüğü bütün dinî yapılardan üstün bulduğunu belirtir.[39]

Ayasofya konusunda yazarların ilgisini çeken bir diğer nokta da kilisenin İstanbul’un fethinden sonra cami olarak kullanılması ve bu yüzden de Müslüman olmayanların girmesinin yasaklanmasıdır. Şanslı olanlar; devlet göreviyle gelenler yahut soylular, saraydan aldıkları izin ile Ayasofya’ya rahatça girerler, bunun yanında bazı seyyahlar da Ayasofya’ya yasak olmasına rağmen gizlice girerler ve içeride domuz eti yiyip şarap dahi içtiklerini yazarlar. Özellikle otellerin açılmasından sonra, seyyahların camilere giriş için, önceden alınmış fermanlar bulundurduklarını rehber kitaplardan öğreniriz.[40]

Sadabad, Kâğıthane, Boğaziçi köyleri ve Küçüksu gibi mesire yerleri de oldukça sıklıkla ziyaret edilen ve özellikle kadınların da harem dışında görülebildiği yerlerdir. İstanbul’a gelen seyyahların en çok üstünde durdukları konulardan birisi İstanbulluların dinlenmeyi bilmeleri yahut çalışmamalarıdır. Keyif başlığı altında neredeyse tüm seyahatnamelerde bu tür anlatılara rastlanır. Kimi seyyahlar bu durumu olumlu karşılar, kimileri bunu Doğu’ya has geri kalmışlık, boşlamışlık ve tembellik olarak yorumlar.

Türk hamamı da yine en önemli duraklardan bir tanesidir, İstanbul’un hamamları ve tellakları hem erkekler hem de kadınlar için oldukça ilgi çeken konuların başında gelmiştir. Özellikle kadınların sosyalleşebildikleri mekânlar olmaları itibariyle en az harem kadar Şarkiyatçıların ilgisini çekmiştir. Şarkiyatçı fantezilerini süsleyen, pek çok tabloya konu olan kadın hamamları, Lady Montagu tarafından “şehrin bütün haberlerinin anlatıldığı, skandalların icat edildiği kadınlar kahvehanesi” olarak tanımlanmıştır.[41]

Erkeklerin sosyalleştikleri başlıca mekân olan kahvehaneler ve Türk kahvesi de yine oldukça detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Kahvehanelerde konuşulan konular, insanların tutumları, hikâye anlatıcılarının, müzisyenlerin ve köçek oğlanların gösterileri seyahatnamelerde kendine yer bulmuş İstanbul hayatından ayrıntılardır. Pera’da ve Galata’da bulunan meyhaneler, köçek takımlarıyla, seyyahların neredeyse vazgeçilmez uğrak yerlerinden birisidir. Bu rakkasları görmeye gelen seyyahlar, kadın kılığına girmiş erkek dansçıları gördüklerinde neredeyse hep olumsuz tepkiler verseler de köçekleri seyretmekten vazgeçmemişlerdir. Bu durum Lord Byron ve onun okul ve seyahat arkadaşı John Hobhouse (d. 1786-ö. 1869) için de Gustave Flaubert için de böyledir.[42]

38 Gustave Flaubert, “İstanbul”, *Bu Şehr-i İstanbul Ki: İstanbul Üzerine Anılar, Gözlemler, İzlenimler, Sohbetler,* ed. Şemsettin Kutlu, İstanbul 1972, s. 83.

39 Baron George Gordon Byron, *Letters and Journals of Lord Byron,* ed. Thomas Moore, New York 1830, c. 1, s. 176.

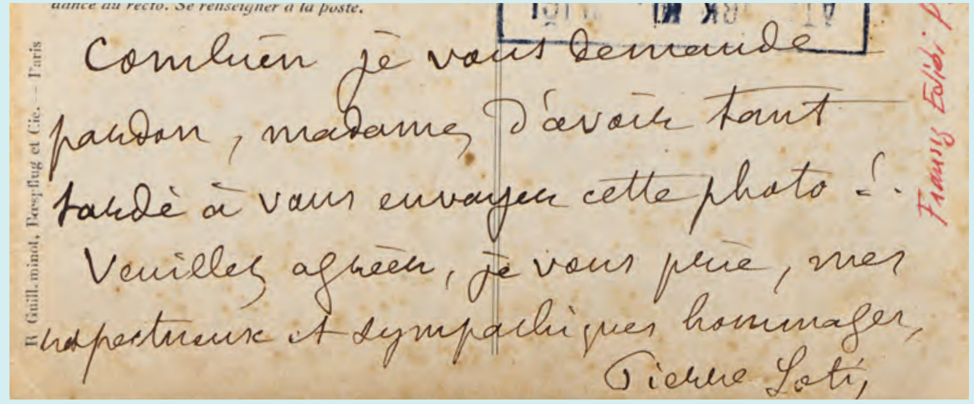
40 Murray, *Handbook for Travellers in Constantinople,* s. 75.

41 Mary Wortley Montagu, *The Letters and Works of Lady Mary Wortley Montagu*, ed. Lord Wharncliffe, London 1837, s. 355.

42 Bkz. Baron John Cam Hobhouse Broughton, *A Journey Through Albania and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople*, Philadelphia 1817, c. 2, s. 279. Ayrıca bkz. Flaubert, “İstanbul”, s. 83.

avlularındaki güvercinleri, sokaklarda gezinen leylekleri, minarelerin hizalarında salınan servileri, beyaz sarıklı ve beyaz sakallı insanların oturduğu kahvehanelerin sessizliği, muhteşem boğaz manzarası içindeki bu İstanbul görünümü giderek sisin ve alacakaranlığın içinde silikleşmeye başlamaktadır. Yakında mazinin bir parçası olacak bu durum karşısında Pierre Loti sesini yükseltir, nostaljik ve romantik bakışı eleştirel bir bakışa dönüşür. Eleştirisi nihayetinde Avrupa devletlerinin sömürge uygarlıklarına, bir medeniyetin yok olması karşısındaki akıl almaz vurdumduymazlıklarına karşıdır. Bu eleştirilerine öğrencisi Claude Farrère de destek verir. Türkleri ve Türkiye'yi savunması nedeniyle kendi ülkesinde ve Batı'da karalanan Pierre Loti, 1910'lu yıllardan itibaren Türk kültür ve siyaset dünyası tarafından büyük ilgi görür ve "Türkün Türkten başka tek dostu" olarak alkışlanır. "Türk dostu" Pierre Loti "Tüklerin de dostu" olur, hatta Divanyolu'ndaki bir caddeye ve Eyüp'te çok severek gittiği kahveye ismi verilir ancak tanıdığı, sevdalısı olduğu İstanbul mazide kalmaktan kurtulamaz. Zira yeni dünya düzeninde bu bir zorunluluktur.

"Türk dostu" Pierre Loti, Türkleri ve Türkiye'yi ne kadar çok sevse ve Batı'nın genelde Şark'a ve özelde Türklere karşı önyargılı bakışını yıkmak için çabalasa da, Batı'nın Şark'a yönelik formüle ettiği oryantalist söylemin pençesine düşmekten kurtulamaz. Yazılarında, romanlarında, incelemelerinde zaman zaman "Doğu despotizmi" fikrinin izlerine rastlamak, "ötekileşmiş" Şark'ı görmek mümkündür. Bu bağlamda Edward Said'in *Şarkiyatçılık* adlı eserinde vurguladığı gibi Loti de "Şarklı, şarkta yaşar, bir şark zorbalığı, şark şehveti ortamında, Şark kaderciliğine gömülmüş hâlde, şarkın huzurlu yaşamını sürer."[1] söylemini bir anlamda devam ettirerek Batı'nın Doğu'ya biçtiği oryantalist söylemin içine düşer. Öte yandan özellikle *Aziyade* romanında tutkulu bir aşkı anlatırken çizdiği gizemli harem olgusu ve Osmanlı başkentinin bir zevk unsuru olarak okura sunulması Loti'nin, XIX. yüzyılın ortalarından beri Fransız ve İngiliz edebiyatında öne çıkan Doğu'nun eğlence ve zevkler diyarı söylemini besleyen kendisinden önceki gezginlerle ortaklaştığını gösterir. Yerlisi olmaya çalıştığı toplumun kültürel farklılıklarını, törelerin ve geleneklerin "tuhaflığını" anlama ve anlatma arzusu, bir belleği yeniden kurgulama çabası nedeniyle Batı'da eleştirilen Loti, Doğu'yu bir zevk unsuruna indirgediği düşüncesiyle de eleştirilir. Dolayısıyla her iki durumda da iki farklı medeniyetin sınırları içerisinde kendisi "öteki" olmaktan kurtulamaz.


Combien je vous demande pardon, madame, d'avoir tant tardé à vous envoyer cette photo !..
Veuillez agréer, je vous prie, mes respectueux et sympathiques hommages,
Pierre Loti,

3- Pierre Loti'nin el yazısı



4- Pierre Loti'nin sık sık gittiği Eyüp Bitlisî Tepesi

1 Edward W. Said, *Şarkiyatçılık*, İstanbul 1995, s. 112.

KAYNAKLAR*

Baldıran, Galip, *Pierre Loti ve Oryantalist Söylem*, Konya 2005.

Brodin, Pierre, *Pierre Loti*, Ankara 1973.

Gidersoy, Bahar, "Pierre Loti'nin Gözüyle Türkiye ve Batı Medeniyeti", doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İstanbul 2010.

Hisar, Abdülhak Şinasi, *İstanbul ve Pierre Loti*, İstanbul 1958.

Özdoğan, Esra, *Pierre Loti'nin İstanbul'u, İstanbul'un Pierre Lotisi*, İstanbul 2003.

Quella-Villéger, Alain, *Pierre Loti: Gezegen Seyyahı*, çev. Aysel Bora, İstanbul 2002.

* Dipnotlarda yer almayan kaynaklar.



7- Anadolu ve Rumeli hisarları ile İstanbul Boğazı (Pardoe)

Köçeklerin dansları ve halk oyunları dışında seyyahların hemen hemen hepsinin ilgisini çeken bir diğer husus da dervişlerin sema ayinleridir. Galata'da seyyahları çeken bir mekân da Mevlevîhane'dir, sema eden dervişleri seyretmeden İstanbul'dan ayrılan seyyah hemen hemen yok gibidir. Dervişlerin semasını izleyen seyyahlar, köçeklerde olduğu gibi konuyu birkaç cümle ile geçiştirmezler; uzun uzun Mevlevî dervişlerini, onların hareketlerini, icra edilen müziği ve kendi izlenimlerini aktarırlar. Bir diğeri de zikirleri nedeniyle "haykıran dervişler" olarak tanıttıkları Rufaî dervişlerinin ayinleridir.

Ayrıca şehrin delilerden, meczuplardan, sakatlardan ve dilencilerden geçilmediği de seyahatnamelerde sıklıkla belirtilir. Bu da bir yandan şehirdeki derviş varlığıyla alakalı olabilecek bir diğer noktadır. Zira pek çok derviş topluluğu, sadece dilenerek geçiniyordu ve delilik-ermişlik sınırı hayli ince bir çizgiydi. Seyyahların oldukça farklı buldukları bir diğer mekân da mezarlıklardır. Seyyahlar, öncelikle şehrin büyük çoğunluğunu kaplayan devasa mezarlıklardan ve bu mezarlıkların güzelliklerinden bahsederler. Mezarlıklardaki yaşlı servi ağaçlarının şehre kattığı güzelliği ve şiirselliği anlatırlar. Hemen hemen hepsi William Knight'in listesinde de görüldüğü üzere mezarlıkları ziyaret ederler. Bu ziyaretleri yaptıkları mezarlıklardan birisi de şu anki Taksim Meydanı'nın bulunduğu yer olan mezarlıktır. Maksem yapısının yanında başlayan bu mezarlık gayet büyüktür ve Ayazpaşa'dan sahile kadar iner. Burada da hem kadınları hem de erkekleri aynen Küçüksu ve Kâğıthane'de olduğu gibi piknik yaparken ve eğlenirken görmek mümkündür.

Nüfus azalması da Şarkiyatçıların sıklıkla aktardıkları bir diğer meseledir. Büyük mezarlıkları, İstanbul'da nüfusun azaldığı yönünde bir kanıt olarak gören seyyahlar, bunu önemli ölçüde Doğu despotizmine bağlamışlardır. Örneğin, Montesquieu *Lettres Persanes*'te (İran Mektupları) bu durumdan bahseder:

> Konstantinopolis ve İsfahan dünyadaki en büyük imparatorlukların başkentleridir; (...) Ama bu şehirler ölüyorlar ve yakında hükümdarları bütün nüfuslarını bu şehirlere getirmezlerse, yok olacaklardır.[43]

Montesquieu, ahlaki ve fiziksel sebeplere bağladığı nüfus azalmasını, İslam dünyası özelinde çok eşliliğe ve dolayısıyla hareme ve haremin kadınları kısıtlayan, bunun yanında da erkekleri iktidarsızlaştıran ve güçsüzleştiren etkilerine bağlamıştır.[44] Nüfus yoğunluğunun düşük olduğu yerler, antik şehirlerin yıkıntıları, İstanbul özelinde mezarlıkların şehrin büyük bir kısmını kaplaması

43 Bkz. 110. ve 117. mektuplar: Montesquieu, *Persian Letters*, ed. Andrew Kahn, çev. Margaret Mauldon, New York 2008, s. 153-154, 162.

44 Schiffer, *Oriental Panorama*, s. 92.

ve vebanın XVIII ve XIX. yüzyıllardaki yıkıcı etkileri bu düşünceyi kuvvetlendirmiştir.

Nüfusu azaltan etkenlerden birisi olan İstanbul'daki veba salgınları da Şarkiyatçıları fazlasıyla ilgilendiren konulardan bir diğerini oluşturur. Her şeyden evvel, İstanbul'a gelen ziyaretçiler için salgın hastalıklar, özellikle kolera ve veba birçok problemi de beraberinde getirmekteydi. Hastalığın nasıl bulaştığı konusunda teoriler vardı ama bunlar konuyu açıklayabilmekten fazlasıyla uzaktı, mikroorganizmalar henüz keşfedilmemişti, hastalığın kesin sonuç veren hiçbir tedavisi yoktu. Özellikle XIX. yüzyıl başlarındaki iki büyük veba salgını, İstanbul'da çok büyük kayıplara yol açmıştır. Bunlardan 1811-1812 salgınında Daniel Panzac'a göre, yaklaşık olarak 100.000 kişi, 1836-1837 salgınında ise yaklaşık 25.000 kişi hayatını kaybetmiştir.[45]

Şarkiyatçıların salgın hastalık anlatıları, konuya geniş açıdan bakar. Her şeyden önce vebanın ve diğer pek çok hastalığın İstanbul gibi Doğu şehirlerinde içkin (endemik) olduğunu düşünürler. Salgın hastalık anlatılarında bir diğer önemli tema da, seyyahların İstanbullularda gözlemledikleri, Müslümanlıktan kaynaklı bir kadercilik ve umursamazlıktır.

Osmanlı İstanbul'undaki en eski veba salgınlarından birisine şahit olanlardan bir gezgin de XVI. yüzyılda İstanbul'u diplomatik bir görevle ziyaret eden Augier Ghislain de Busbecq'tir (ö. 1592). Oldukça şiddetlenen veba illetinden korunmak amacıyla taşınma isteğini Kanunî Sultan Süleyman'a (1520-1566) ileten de Busbecq, ilk başta olumsuz yanıt almıştır. Sultan, hastalığın Allah tarafından gönderildiğini ve Allah'ın takdirine karşı gelinemeyeceğini, kaderden kaçmanın ya da saklanmanın hiçbir işe yaramayacağını, kendisinin de aynı tehdit altında olduğu hâlde hiçbir yere kaçmadığını iletmiştir.[46] Vebanın İstanbul'da gittikçe şiddetini artırması ve elçilik doktorunun da hastalığa yakalanıp hayatını kaybetmesi, Busbecq'i daha da endişelendirmiş olmalı ki sultana ikinci bir haber yollamış ve bu sefer izin alabilmiştir. Alınan izinle tüm elçilik çalışanları ile beraber, Pera'dan Büyükada'ya taşınırlar ve tam üç ay adada kalırlar, arada bir İstanbul'dan yahut Beyoğlu'ndan ziyarete gelen dostlarından salgın hakkında bilgi alırlar.[47]

1812 yılındaki vebaya şahit olanlardan biri Fransız elçiliğinde görevli Charles Pertusier olup bu salgının en şiddetli olduğu zamanda günde 2.000 kişinin öldüğünü söyler. Pertusier de, Türklerin hastalıktan kendilerini sakınmamalarından ve kendilerini gidişata bırakıvermelerinden bahseder, aslında bir başka yazardan, Thomas Thornton'dan öğrendiğimiz kadarıyla hastalığın adını telaffuz etmek istemeyen Türklerin, hastalığı "mübarek" diye andıkları bile görülmüştür.[48]

1835-1839 yılları arasında Türkiye'de bulunan Helmuth Von Moltke (d. 1800-ö. 1891), 1837 yılındaki büyük veba salgını ile ilgili olarak Türklerin gösterdiği umursamazlıktan bahseder,[49] fakat artık Osmanlı Devleti, Avrupa'da neredeyse yüz yıldır bilinen karantina sistemini, İstanbul'da uygulamaya karar verir. Moltke ise Avrupa'daki şehirlerde işe yarayan karantinanın İstanbul koşullarından ne yazık ki işe yaramayacağından bahseder ve İstanbul için yeni bir öneri getirir: çok iyi çalışan bir sağlık zabıtasının kurulması ki bu öneri "boş duran Davutpaşa ve Rami Çiftliği Kışlalarının" vebanın salgın olma durumundan çıktığı fakat alttan alta hâlâ devam ettiği durumlarda, birer karantina merkezi olarak kullanılmasıdır.

Sonuç

Uzun tarihi boyunca "dünyanın arzuladığı şehir" olarak nitelendirilmiş olan İstanbul, bugün bile bir arzu şehri olma vasfını korumaktadır. Şarkiyatçılar anlatılarında önemli siyasi, iktisadi ve sosyal alt metinlerle Şark'ı (ve dolayısıyla da Garp'ı) tanımlarken, büyük ölçüde şehrin ürettiği bu arzunun çekim kuvvetine kapılmışlardır. Bu yazıda İstanbul'un pitoresk güzelliklerinden, antik geçmişinden ve de gündelik hayat deneyimlerinden etkilenmiş; geçmişi oldukça eskilere dayanan ve Aydınlanma Çağı düşünürlerince teorize edilmiş Doğu despotizmi ile harem anlatılarını yeniden üreterek sürdüren ve pek çok farklı kurgusal türde eserler vermiş olan romantik Şarkiyatçılara ağırlık verilmiştir. Her ne kadar romantik Şarkiyatçılar İstanbul'un "arzulanan kent olma" tarihinde önemli bir yere sahipseler de, bunun sadece bir yönü yansıttığı; söz konusu arzunun farklı dönemlerde farklı kaynakları olduğu da belirtilmelidir. Dünyanın arzuladığı şehir olarak anılan İstanbul'un bu çerçevede geçirdiği değişimleri incelemek, "şehri" ve daha genel olarak da "şehre ve de şehirlere dair olanı" anlamak için yeni imkânlar açmaya muktedir görünmektedir.

45 Nalan Turna, "İstanbul'un Veba ile İmtihanı: 1811- 1812 Veba Salgını Bağlamında Toplum ve Ekonomi", *Studies of the Ottoman Domain,* 2011, c. 1, sy. 1, s. 36-37.

46 Ogier Ghislain de Busbecq, *Türkiye'yi Böyle Gördüm,* çev. Aysel Kurutluoğlu, İstanbul, ts. (Tercüman 1001 Temel Eser), s. 167.

47 Busbecq, *Türkiye'yi Böyle Gördüm*, s. 96.

48 Thomas Thornton, *The Present State of Turkey*, London 1802, c. 2, s. 217.

49 Helmuth Moltke, *Moltke'nin Türkiye Mektupları*, çev. Hayrullah Örs, İstanbul 1969, s. 93.

ERKEN MODERN (XVI-XVIII. YÜZYILLAR) MÜSLÜMAN ARAP EDEBİYATINDA İSTANBUL

RALF ELGER*
ÇEV. ÖYKÜ ÖZER

Günümüzde İstanbul'u ziyaret edenler genellikle bu şehirden çok etkilenirler. Bu durum, Erken Modern dönem olarak adlandırılan XVI ila XVIII. yüzyıllar arasında Arap ülkelerinden İstanbul'a gelen seyyahlar için de geçerlidir. Aşağıda bu seyyahlardan bazıları tanıtılacaktır. Osmanlı ordusunun 1516'da Suriye'yi ve daha sonra da Fas gibi bazı istisnalar hariç olmak üzere Arap ülkelerinin büyük bir bölümünü fethetmesinin ardından bu yeni Osmanlı vilayetlerinde yaşayan halkların İstanbul ile olan ilişkileri temelli bir dönüşüme uğradı. İstanbul, Osmanlılar tarafından 1453'te fethedildiğinden beri Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezi olduğu için doğal olarak fethedilen Arap topraklarında yaşayan Müslümanların kendilerini kültürel açıdan nispeten yakın hissettikleri bir şehirdi. Ancak 1516'nın ardından, İstanbul artık Osmanlıların siyasi ve idari başkenti de olmuştu. Bundan böyle sözü edilen Müslüman halkların işlerini yürütmekle yükümlü olan İstanbul merkezli kurumlar ve bu kurumlarda çalışan memurlar bu halkları hukuk, maliye ve eğitim alanlarında yeni kurallara tâbi kıldı. Bu sayede Osmanlı'nın Arap vilayetlerinde yaşayan halklar ile İstanbullular ya da -Araplar tarafından yazılan metinlerde çoğunlukla bahsedildikleri şekliyle- "Rûmîler" arasında çok çeşitli etkileşimler ortaya çıktı ve gelişti. Bu etkileşimler kimi zaman mektuplaşmalar yoluyla, kimi zaman da eğitim almak, iş görüşmeleri yapmak ya da yerleşmek için İstanbul'a gelen kişiler aracılığıyla gerçekleşti. Bu değişim ve dönüşümler, İstanbul'un, 1516 öncesi Osmanlı İstanbul'u ve 1453 öncesi Bizans Konstantinopolis'i hakkında Arapça eserler kaleme alan yazarların algıladığından farklı şekillerde algılanmaya başlamasına neden oldu. Bu yeni algının ipuçlarını seyahatname, makâme (kısa hikâye) ve şiir gibi çeşitli türlere ait eserlerde bulmak mümkündür.[1] Faslılara gelince, her ne kadar Osmanlı idaresine girmemiş olsalar da, onların İstanbul'la olan ilişkileri de dönüşüme uğradı. Osmanlı İmparatorluğu, XVI. yüzyıldan beri Akdeniz'in Fas sınırına kadar uzanan büyük bir bölümünü kontrolü altında bulundurduğu için, Faslı liderlerin sık sık muhatap olmak zorunda kaldığı siyasi bir güç hâline geldi. Fas, İstanbul'a çok sayıda elçi gönderdi ve bu elçilerden bazıları seyahatnameler kaleme aldılar.

Hiç kuşkusuz Arap edebiyatında tek bir İstanbul imgesinden söz edilemez; farklı yazarlar bu şehrin üzerlerinde bıraktığı çeşitli izlenimleri farklı tasvirler yoluyla ifade etmişlerdir. Aşağıda bu farklılıkların altını çizmekle birlikte bazı genel eğilimleri de göstermeye çalışacağız. Erken Modern dönem metinlerine göz atmadan önce, bu metinlerle karşılaştırmak üzere Bizans Konstantinopolis'i hakkında yazılmış Arapça bir metnin, Faslı Berberî bir XIV. yüzyıl seyyahı olan İbn Battuta'nın Rıhle adlı eserinin üzerinde durmak ilginç olacaktır. İbn Battuta, Bizans imparatorunun, Müslüman-Moğol bir hükümdarla evli olan kızına, memleketi olan Konstantinopolis'e yaptığı bir ziyaret sırasında eşlik ettiğini yazar. İbn Battuta'nın ifade ettiğine göre,

* Halle-Wittenberg Üniversitesi

1 Arapçada yazılmış Hristiyan metinleri bu makalenin kapsamına dâhil edilmemiştir. Makalede ele alınan Arapça metinler sadece Arap yazarlar tarafından değil, Kürt, Berberî vb. yazarlar tarafından kaleme alınmış metinlerdir. Bu konuda daha önce yapılmış çalışmalar için bkz. Mehdî Îd er-Ravâdiye, "er-Rihle ile'l-Kustantîniyye", *eş-Şark ve'l-garb fî müdevvenâti'r-rahhâleti'l-Arab ve'l-müslimîn, ebhâsü'r-rehhâleti'l-Arab ve'l-müslimîn,* Ebûzabî 2005, s. 300-312; Ralf Elger, "16. yüzyıldan 18. yüzyıla dek Arap Seyahatnamelerinde Osmanlı İmparatorluğu ve İstanbul", *İstanbul: İmparatorluk Başkentinden Megakente*, ed. Yavuz Köse, çev. Ayşe Dağlı, İstanbul 2011, s. 93-105; Ralf Elger, *Glaube, Skepsis, Poesie: Arabische Istanbul-Reisende im 16. und 17. Jahrhundert,* Würzburg 2011; Ralf Elger, *Mustafa al-Bakri: Zur Selbstdarstellung eines syrischen Gelehrten, Sufis und Dichters des 18. Jahrhunderts*, Hamburg 2004, özellikle bkz. s. 184-191.

imparatorun kızı için görkemli bir karşılama töreni hazırlanmıştır:

> Ertesi sabah kimi atlı kimi yaya, kadın-erkek, çoluk-çocuk hep beraber en güzel elbiselerine bürünerek şehirden dışarı çıktılar. Davul, zurna ve uzun borular sabahın erken saatlerinde çalmaya başlamış ... O gün öğle civarında muhteşem Kustantîniye'ye girdik. Şehrin bütün çanları çalıyor, yer gök inliyordu sesten.[2]

Hristiyan âdetleri İbn Battuta'ya başta tuhaf ve biraz da ürkütücü gelse de daha sonra ne kadar iyi karşılandığını gördüğünde içi rahatlar. İmparatorla görüşme fırsatını dahi bulan İbn Battuta, onun kendisine verdiği hediyelerden söz eder:

> Böylece bana bir hil'at giydirdiği gibi koşum takımları mükemmel bir at verdi; ayrıca amân alâmeti sayılan gölgeliklerden birinin bana verilmesini emretti; kendi başı üzerinde de taşıyordu bu tür gölgeliklerden.[3]

İbn Battuta, Ayasofya'nın Hristiyanların en büyük kilisesi olduğunu ve kökeninin uzak ve mitik bir geçmişe dayandığını ifade eder:

> Bu yapıyı Süleyman Peygamber'in teyze oğlu Âsaf b. Barhiyâ yaptırmış söylentiye göre.[4]

Açıkça görüldüğü üzere, İbn Battuta, kilisenin tarihini Hristiyan bakış açısından değil, Müslüman belleğindeki tarihle iç içe geçirerek anlatmayı tercih etmiştir.

İbn Battuta'nın eseri bu açıdan Erken Modern dönem eserlerinden fazlaca farklılık arz etmez. Dolayısıyla benzer bir yaklaşıma bir başka Faslı yazarın, Mulay Ahmed el-Mansur'un elçisi olarak 1589 ile 1590 yılları arasında Osmanlı İstanbul'unda bulunan Ali et-Temgrûtî'nin (ö. 1594 veya 1595) eserinde de rastlamak mümkündür. Et-Temgrûtî, söz konusu eserinde Hz. Muhammed'in bu şehrin İslamlaştırılacağını çok önceden haber verdiğini ifade eder:

> Allah, ümmetimden Kayser'in (Sezar'ın) şehrini fethedecek ilk ordudaki askerlerin günahlarını affedecek.[5]

Et-Temgrûtî, Hz. Muhammed tarafından söylendiği rivayet edilen bu sözü, İstanbul'u dindar Müslümanların yaşadığı dört başı mamur bir şehir olarak tasvir etmek yoluyla destekler.[6] Et-Temgrûtî, eserinde Haliç'in Eyüp tarafındaki İstanbul semtleri ile Galata'yı ve Üsküdar'ın güneyini zikreder. Daha sonra, İstanbul'a dünyanın dört bir köşesinden ürünler ithal edildiğini ve bu ürünlerin, her türlü ihtiyacın temin edilebildiği pazarlarda satıldığını yazar. Ayrıca, İstanbul'daki bütün sokakların taş döşeli olduğunu da bildirir. Et-Temgrûtî, İstanbul'da herkesin sürekli olarak suya erişebildiğini özellikle belirttiği camilerinin yanı sıra, tekkelerinden de söz eder ve bu tekkeleri Faslı okurlarının aşina olduğu medrese ve zaviyelerle karşılaştırır. Et-Temgrûtî'nin bahsettiği bir diğer yer, Hz. Muhammed'in ashabından olan ve İstanbul'un Müslümanlar tarafından ilk kez kuşatıldığı sırada şehit düştüğüne inanılan Ebu Eyyüb'ün mezarıdır. Bu mezar İstanbul'a dinî açıdan itibar kazandırmıştır. Et-Temgrûtî, Fas'taki en yaygın mezhep olan Malikî mezhebine mensup olduğu için muhtemelen biraz içerleyerek Malikî mezhebi dışındaki mezheplere mensup pek çok âlimin İstanbul'da çalıştıklarını belirtir. Et-Temgrûtî ayrıca İstanbulluların ilmî seviyesinden övgüyle söz eder. Ona göre bu seviyenin en açık göstergesi bu şehirde çok sayıda ve çok çeşitli kitapların satılmasıdır.

Et-Temgrûtî bir elçi olarak Osmanlı sarayı tarafından iyi karşılandığını ve ağırlandığını yazar. Sarayda Osmanlıların bazı siyasi âdetlerinden, örneğin sultanların tahta çıkmalarının ardından erkek kardeşlerinin öldürüldüğünden haberdar olduğunu ve bu öğrendikleri karşısında hayrete düştüğünü de ifade eder. Et-Temgrûtî, sultanın cariyelerinin Süleymaniye Camii'ne yakın bir yerde [Eski Saray] yaşadıklarını söyledikten sonra Türklerin genellikle cariyeleri özgür kadınlara tercih ettiklerini bildirir.

Et-Temgrûtî'ye göre, Türklerin bir diğer alışkanlığı, para kazanmak ve başka dünyevi menfaatler elde etmek için büyük çaba sarf etmeleriydi. Buna karşın, ona göre Türkler ahireti de unutmuş değillerdi, zira cihat gibi dinî vazifeleri sürekli olarak yerine getiriyorlardı. İstanbul; Yahudi, Hristiyan ve Müslümanların beraberce yaşadıkları kozmopolit bir şehirdi. Et-Temgrûtî, Nisan 1588'de çıkan bir yangında en büyük zararı Yahudilerin gördüğünü belirtir.[7] Yazarın bunu belirtmekle Yahudileri kötülemek istediği anlaşılmaktadır.

2 Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta, *İbn Battûta Seyahatnâmesi*, çev. A. Sait Aykut, İstanbul 2004, c. 1, s. 501 vd.

3 İbn Battûta, *Seyahatnâme*, c. 1, s. 504.

4 İbn Battûta, *Seyahatnâme*, c. 1, s. 505.

5 Ali et-Tamgrouti [Temgrûtî], *en-Nafhat el-miskiya fi's-sifarat et-Tourkiya: Relation d'une ambassade marocaine en Turquie 1589-1591*, çev. Henry de Castries, Paris 1929, s. 47.

6 İstanbul tasviri bu metnin 48-66. sayfalarında yer alır.

7 Temgrûtî, *en-Nafhat el-miskiya*, s. 54.

Elbette İstanbul'da Fas dışında pek çok ülkenin de elçisi bulunuyordu. Bu elçilerden bir diğeri de, Şerif Hasan Ebu Nümey'i (ö. 1601) temsil etmek üzere Mekke'den gelen ve İstanbul izlenimlerini kâğıda döken Kutbüddin en-Nehrevalî'ydi (ö. 1582).[8] En-Nehrevalî'nin İstanbul'da bulunduğu sıralarda Mekke, Osmanlı yönetimi altındaydı ama şeriflerin yerel hanedanı belirli bir siyasi özerkliğe sahipti. Mekke'deki bir Osmanlı elçisinin görevinden alınması için uğraşıp bu konuda başarısızlığa uğrayınca hayal kırıklığı içinde İstanbul'u terk eden en-Nehrevalî, bize İstanbul'un manzaralarından ziyade Osmanlı'daki siyasi düzenden, vezirlerden, müftülerden ve muhatap olmak zorunda kaldığı diğer Osmanlı memurlarından bahseder. Kutbüddin en-Nehrevalî İstanbul'da âlimlerle de tanışmıştır. Bu âlimler arasında büyük Şeyhülislam Ebussuud Efendi (ö. 1574) ile oğlu Ahmed de vardı. En-Nehrevalî, Ebussuud Efendi'nin oğlunu, Arapça şiirler yazmak konusunda Araplardan bile daha yetenekli olduğunu söyleyerek övmüştür.[9]

Osmanlı vilayetlerinden İstanbul'a gelerek izlenimlerini kaleme alan çoğu Arap seyyah, İstanbul'un âlimleri ve bu âlimlerin çalışmaları ile ilgileniyordu. Bu kişilerden biri de, ilim sahasında bir memuriyet elde etmek amacıyla 1530'da İstanbul'a gelen Şamlı Bedreddin el-Gazzî'ydi (ö. 1577). Bu amacı doğrultusunda saraydaki yetkili mercilerle görüşmesi gereken el-Gazzî, her ne kadar seyahate gönülsüzce çıkmışsa da, İstanbul tasvirine övgü dolu sözlerle başlar:

> Adaletin eliyle ahlaki çöküşten kurtulan en büyük şehirdir İstanbul. Oysa geçmişin büyük kralları sürekli ona kur yapmış ve ona büyük başlık paraları teklif etmişlerdi. O ise kendini bu krallara karşı koruyabileceği en iyi şekilde korudu, ta ki uzun uzun izah edilmesi lazım gelen bir mesajla müjdelenen kişi, yani merhum şehid Mehmed Han karşısına çıkana dek. İşte o an inadı bıraktı ve boynunu eğdi.[10]

El-Gazzî, Fatih Sultan Mehmed'in (1432-1481) inşa ettirdiği yapılardan da övgüyle söz eder. Onun



1- XVI. yüzyılda İstanbul'u resmeden bir gravür (Camocio)

aktardığına göre, Fatih Sultan Mehmed, tam on bir cami inşa ettirmişti. Üstelik bunlardan sekizinin bünyesinde medrese, birinin bünyesinde hastane vardı. Biri özellikle Cuma hutbeleri düşünülerek kurulmuştu; birinde ise âlimlere yemek ikram ediliyordu. El-Gazzî'nin İstanbul'da bulunduğu süre boyunca yapmayı en çok arzu ettiği şey, buradaki meslektaşlarıyla tanışıp görüşmekti. Bu dileğini her fırsatta gerçekleştiren el-Gazzî, İstanbul'un Arap, Rumi ve Acem kökenli pek çok Müslüman âlimi bir mıknatıs gibi kendine çektiğinin altını çizer. Fakat el-Gazzî, bu rekabet ortamında kendine uygun bir iş bulmak uğruna aylarca beklemek zorunda kalır. Bu gecikmenin sebeplerinden biri, sultanın oğlu için düzenlenen ve Osmanlı devlet teşkilatını uzun süre meşgul eden sünnet törenidir. Bu gecikme, el-Gazzî'nin İstanbul'a yaklaşımını ciddi ölçüde değiştirmesine neden olur:

> Bu şehirde yaşayan insanların arasında siyah bir boğanın üzerindeki beyaz bir doğum lekesi gibi dolandım durdum. Kendimi buralara yabancı

8 Kutbüddin en-Nehrevâlî, *el-Fevâidü's-seniyye fi'r-rihleti'l-Medeniyye ve'r-Rûmiyye*: *Journey to the Sublime Porte. The Arabic Memoir of a Sharifian Agent's Diplomatic Mission to the Ottoman Imperial Court in the Era of Suleyman the Magnificent*, çev. Richard Blackburn, Beyrut 2005.

9 Nehrevâlî, *el-Fevâidü's-seniyye,* s. 182.

10 Bedreddin el-Gazzî, *el-Matâliu'l-bedriyye fi'l-menâzili'r-Rûmiyye*, nşr. Mehdî Îd er-Ravâdiye, Beyrut 2004, s. 121. Ekrem Kâmil, şu kaynakta metnin kısmî bir tercümesine yer vermiştir: "Gazzî-Mekkî Seyahatnâmesi", *Tarih Semineri Dergisi*, 1937, c. 1, sy. 2, s. 3-90.



hissettiğim, bu şehirde eşim, dostum ve akrabam olmadığı için çok acı çektim, çok üzüldüm. Kalbim yalnız ve zihnim allak bullaktı. … Hüzün yanımdan ayrılmayan tek dostumdu, zira anamdan, çocuklarımdan ve karımdan uzaktaydım; zira elde etmesi kolay olmayan bir şeyin peşindeydim ve bir anda kendimi hiç beklemediğim koşullarda buluvermiştim.[11]

Yazara göre, Şam'da duyduğu şeyler şimdi kendi başına gelmişti:

> Diyar-ı Rum'un insanları, hiç kimsenin kıymetini bilmedikleri gibi, memleketlerine gelen ziyaretçilere de ilgi göstermezler.[12]

Hiç kuşkusuz, bunlar maksadını biraz aşan sözlerdir. Fakat bu sözler, Erken Modern dönemde pek çok Arap yazar tarafından paylaşılan bir duyguyu, İstanbul'a karşı hissedilen duygusal mesafeye işaret eden edebî bir *topos*u içermesi açısından önemlidir. Arap yazarların böyle hissetmeleri olağandı; neticede İstanbul onlara yabancı bir mekândı.

Bununla birlikte el-Gazzî'nin öfkesi sadece yukarıda anlatılan sebeplerden kaynaklanmıyor, aynı zamanda daha somut bir gerekçeye de dayanıyordu. El-Gazzî, Osmanlı başkentinde nüfuzlarını kullanarak mevki edinmeye çalışan hatırı sayılır Şamlı rakiplerinin çevirdikleri entrikalara kurban gitmişti. İstanbul, 1516'dan sonra Arap vilayetlerindeki çıkar çatışmalarının merkezi hâline gelmişti.

İstanbul'a gelen bir diğer Suriyeli seyyah, ani bir kararla görevden alınıncaya değin Mısır'da ve Suriye'de kadılık yapmış olan Muhibbüddin el-Hamevî (ö. 1610) idi. Kendisine haksızlık yapılmış olduğuna inanan el-Hamevî, görevine geri dönmek için Arap vilayetlerindeki hukuk bürokrasisinden sorumlu olan Anadolu kazaskerine müracaat etti. Fakat kadının gözüne girmek için gayret göstermesine ve gururunu okşamak için ona methiyeler düzüp göndermesine rağmen, el-Hamevî'nin davası aylar boyunca görülmedi.[13] El-Hamevî, tıpkı ondan önce İstanbul'a gelen el-Gazzî gibi kendini küçük düşürülmüş hissetti. Üstelik ilmî açıdan ehil olmayan çok sayıda kişi terfi ederken, o edememişti. El-Hamevî'yi en çok öfkelendiren şeylerden biri de, Arapçaları zayıf olan Türk meslektaşlarının başarı elde etmeleriydi. Bununla birlikte, el-Hamevî'nin daha ılımlı yaklaştığı pek çok başka İstanbullu âlim de vardı. Bunların başında onun çabalarına destek olan âlimler geliyordu. İstanbul'da kaldığı uzun süre boyunca (1573-1575), Muhibbüddin el-Hamevî âdeta yerli halktan biri gibi oldu ve etrafında olan biten önemli olayları, örneğin kimin hangi mevkiye terfi ettiğini, kimin görevden alındığını, kimin vefat ettiğini günce gibi tuttuğu bir deftere kaydetti.[14] El-Hamevî, defterinde Sultan II. Selim'in 1574'teki ölümünden ve göreve yeni bir kazasker getirilmesinden de bahseder. Yeni kazasker öteden beri Muhibbüddin el-Hamevî'yi destekleyen birisi olduğu için onu Suriye'de bir yere tayin eder. Sonuçta el-Hamevî İstanbul'dan mutlu bir şekilde ayrılır.

Çok sayıda Arapça metinde, ahşap binalarla dolu bir şehir olan İstanbul'da sık sık çıkan büyük yangınlardan bahsedilir. İş aramak için 1604 yılında memleketi olan Kudüs'ten yola çıkıp İstanbul'a gelen seyyah Hafızüddin

11 Gazzî, *el-Matâliu'l-bedriyye*, s. 134.

12 Gazzî, *el-Matâliu'l-bedriyye*, s. 135.

13 Muhibbüddin el-Hamevî, *Bevâdiu'd-dümûi'l-Andâniyye bi-vâdi'd-diyâri'r-Rûmiyye*, Dârü'l-kütübi'z-Zâhiriyye, nr. 8387.

14 Hamevî, *Bevâdi*, vr. 29-39.

el-Kudsî (ö. 1645 ya da 1646), çok sayıda binayı tahrip eden, ama kendi deyişiyle, İstanbulluların ruhlarına bu binalardan daha çok zarar veren bir yangına şahit olduğunu yazar. Dindar bir kişi olan el-Kudsî'ye göre bunun nedeni İstanbulluların, onun hiç ilgilenmediği dünyevi meselelere çok düşkün olmalarıydı.[15] El-Kudsî, İskenderiye'den İstanbul'a yaptığı deniz yolculuğunda (Bu güzergâh, Anadolu'ya kara yoluyla gelmeyi tercih etmeyenlerin sıklıkla kullandığı bir güzergâhtı.) meydana gelen gemi kazasında neyi var neyi yoksa kaybetmişti. İstanbulluların zenginliği karşısında fakirliği nedeniyle mahcubiyet duyan el-Kudsî, kaldığı yerden dışarı nadiren çıkıyordu. Ama onun daha çok canını sıkan şey, Osmanlı idaresinden iltimas almak için birbirleriyle yarışan âlimlerin çevirdiği entrikalardı. Bir keresinde birkaç yabancı ona yanaşarak İstanbul'u kötülemişlerdi. Bunu yapmalarının yegâne sebebi ise kendilerine rakip olarak gördükleri el-Kudsî'nin bu şehirden gitmesini sağlayarak ona verilecek işi kapmaktı.[16]

Sonunda Osmanlı devlet teşkilatında görevli olan dindar ve adil bir memur el-Kudsî'ye iş bulmasında yardımcı oldu. Ancak İstanbul'a iş bulmak için gelen bütün seyyahlar onun kadar şanslı değildi. Bu seyyahlardan biri, kendini edebiyat alanında uzman olarak gören ve kendine Osmanlı başkentinin ekâbirinden bir hami bulmak ümidiyle 1630 yılında İstanbul'a gelen Medineli Muhammed Kibrît'ti (ö. 1659). Ne var ki Kibrît, İstanbul seçkinlerinden beklediği takdiri göremedi. Yazara göre bunun nedeni bu kişilerin zevkten ve tahsilden mahrum olmaları ve İstanbul'a çok sayıda şarlatanın doluşmuş olmasıydı:

> İstanbul'da Kudüs'ten, Şam'dan ve başka şehirlerden gelen öyle insanlar gördüm ki başlarında kale gibi sarıklarla ve üzerlerinde heybe gibi kolları olan libaslarla kapılarda beklerler.[17]

Kibrît, böylesine değersiz kişilerin arasından gerçek entelektüelleri seçmenin müstakbel hamiler için kolay bir iş olmadığını teslim eder. Kibrît'in İstanbul tecrübesinden çıkardığı bir diğer ders; kendisine talep ettiği desteği vermeyenleri suçlamak yerine bu şehre geldiği için kendisini suçlaması gerektiğiydi.[18] Kibrît'in İstanbul'da farkına vardığını söylediği bir diğer husus ise, bu şehirde elde edebileceği kazançların, bir müddet sonra yitip gidecek olan geçici zevklerden ibaret olduğuydu. Kibrît'in gözünde İstanbul, zamanın tahrip edici etkilerinin rahatlıkla gözlemlenebileceği bir tiyatroydu.

İstanbul'u birçok kez ziyaret eden Mısırlı âlim ve şair Ahmed b. Muhammed el-Hafacî (ö. 1659), bu şehri Kibrît'ten bile daha sert bir biçimde eleştirir. El-Hafacî, İstanbul'a ilk olarak gençlik yıllarında tahsil görmek için gelmiş ve burada işinin ehli öğretmenlerle karşılaşmıştır. Ancak terfi ederek Mısır'da kadılık görevine getirildikten sonra İstanbul'a geri döndüğünde, bu şehri eskisine nazaran kötü bir hâlde bulmuştur:

> Din bir oyuncak ve alay konusu hâline gelmiş.
> Sultanlar ve vezirler, âlimleri tahkir etmeye ve
> öldürmeye bile cesaret eder olmuşlar.[19]

Bu görüşünü açıkça beyan ettikten sonra görevinden alınan ve şehri terk etmek zorunda bırakılan el-Hafacî, otobiyografik eseri *Makâmetü'r-Rûmiyye*'de İstanbul'da yaşayan halkı sadece dünyevi arzular peşinde koşan bir halk olarak betimlemiştir. Dahası, el-Hafacî'ye göre sufiler bile bu duruma bir istisna teşkil etmiyorlardı:

> Sufiler erdemli olmaktan imtina ediyor ve riyazet ile ticaret ediyorlar. Dükkânları ise şeyhlerinin postu.[20]

1669-1671 yıllarında İstanbul'da bulunan Medineli yazar İbrahim el-Hıyarî (ö. 1672) seyahatnamesinde yer yer el-Hafacî'ye, bu yazarın görüşlerini onaylar biçimde atıfta bulunsa da, İstanbul hakkında ona göre daha incelikli yorumlarda bulunur.[21] El-Hıyarî'nin kaleme aldığı metin, İstanbul tasvirlerine yer verilen Erken Modern Arap eserleri arasında İstanbul'u ve İstanbulluların âdetlerini en detaylı ve en kapsamlı biçimde anlatan metin olması açısından ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu metinde özellikle göze çarpan hususlardan birisi, yazarın, Türkçe bilmediği için bu dilin egemen olduğu toplumda kendini ne kadar yabancı hissettiğini anlatmasıdır. Bir Müslüman ve bir âlim olmasına karşın, yazar bu topluma yabancı kalmıştır. Fakat öyle görünüyor ki söz konusu yazar, kendisine İstanbul halkına ve kültürüne daha mesafeli ve hatta alaycı bir bakış açısı kazandıran bu rolü kendi isteğiyle benimsemiştir. Yazarın bakış açısına bir örnek vermek gerekirse, el-Hıyarî, bir keresinde İstanbulluların ramazan bayramını kutlamaya iki gün önce başladıklarını, zira astronomik takvim hesabına değil, yaygın ancak

15 Hâfızüddin el-Kudsî, *İsfârü'l-esfâr ve ibkârü'l-efkâr*, Staatsbibliothek Berlin, Ahlwardt-Katalog, nr. 6134, vr. 74-139, 128a vd.

16 Hâfızüddin el-Kudsî, *İsfârü'l-esfâr*, vr. 130b.

17 Muhammad b. Abdullah Kibrît, *Rihletü'ş-şitâ ve's-sayf*, nşr. Muhammad Saîd et-Tantâvî, Beyrut 1965, s. 180.

18 Kibrît, *Rihletü'ş-şitâ,* s. 180.

19 Şehâbeddin Ahmed b. Muhammed el-Hafâcî, *Reyhânetü'l-elibbâ ve zehretü'l-hayâti'd-dünyâ*, nşr. Abdülfettâh Muhammed el-Hulv, Kahire 1967, s. 273.

20 Hafâcî, *Reyhânetü'l-elibbâ*, s. 278.

21 İbrahim b. Abdurrahman el-Hıyârî el-Medenî, *Tuhfetü'l-üdebâ' ve selvetü'l-gurabâ'*, nşr. Recâ Mahmûd es-Sâmerrâî, III c., Bağdad 1969-1980.

XVI. YÜZYIL İSTANBUL'UNA İKİ ARAP SEYYAHIN BAKIŞI

MUSTAFA S. KÜÇÜKAŞCI*

Osmanlı döneminde İstanbul, ülkenin dört bir yanından gelen bilginlere başta padişah olmak üzere devlet adamlarını ilmî faaliyetlerinden haberdar etme ve payitahta görev alarak kariyerlerinin en üst seviyesine çıkma imkânı veriyordu. Dinî ilimlerde yetkin bir âlim, aynı zamanda edip ve şair olan Bedreddin el-Gazzî (ö. 1577) ile Mekke ve Yemen'e dair eserleriyle tanınan Kutbeddin el-Mekkî (ö. 1582) ziyaret ettikleri İstanbul izlenimlerini kaydetmişlerdir. Gazzî, İstanbul'un Osmanlılarla birlikte yaşadığı dönüşüm ve gelişimle öncelikli olarak ilgilenirken, Mekkî ise payitahtın İslam dünyasının birliğini sağlama açısından önemine vurgu yapmıştır.

23 Haziran 1499 doğumlu olan Muhammed el-Gazzî Şam'ın birçok önemli âlim yetiştiren ailelerinden birine mensuptur. Divan sahibi bir şair, dinî ilimlerde yetkin bir âlim olan ve bazıları manzum 110'dan fazla eser telif eden Gazzî, 16 Ocak 1577'de Şam'da vefat etmiştir.

16 Mayıs 1530'da saraydan bazı isteklerde bulunmak amacıyla oğlu Şehabeddin Ahmed ve birkaç dostuyla birlikte İstanbul'u ziyaret etmiş, Şam'dan İstanbul'a gelişini ve yol boyunca gördüklerini *el-Metaliu'l-bedriyye fi'l-menâzili'r-(fi'r-rihleti'r-) Rûmiyye* adlı eserinde kayıt altına almıştır. İlk izlenimleri ilk gününü geçirdiği İstanbul'un önemli bir pazar ve yerleşim yeri olan Üsküdar'a dairdir: "Mutedil havası, yetişmiş ağaçları ve zengin asmalarıyla aydınlık, şenlikli güzel bir şehirdir. Güzel camileri, geniş imaretleri, mükemmel çarşıları ve hanları olan Üsküdar'ın önünden İstanbul Boğazı akar."



1- Fatih Camii

Bir sandalla boğazı geçen Gazzî'nin ilk değerlendirmeleri bir payitaht olarak İstanbul'un XVI. yüzyılda ne anlam ifade ettiğini özetlemektedir: "Burası Türk şehirlerinin merkezi, sultanlarının da payitahtıdır. Aynı zamanda feleğin devran merkezi olan bu büyük şehir, ilim ve irfanın membaı, bilginlerin ve hükümet erkânının makarr-ı saltanatı, baht ve talihin kaynağı, dilek ve arzuların husule gelip sonuçlandığı, mutluluk güneşinin doğup intişar ettiği yerdir."

Bedreddin el-Gazzî, "fesat ve küfür kaynağı şehirlerin en büyüğü, en güzeli ve en müstahkemi" olarak nitelendirdiği on üç asır Doğu Roma İmparatorluğu merkezi olan Konstantiniye'nin fethinin, sadece Türk ve İslam tarihinde değil, dünya tarihinde de kazanılmış en büyük zaferlerden birisi olarak kabul edilmesi gerektiğini şöyle özetler:

Asırlardır burada hüküm süren (Bizanslılar) Büyük Fatih'in azamet ve heybeti önünde eğilmiş, tekbir ve dualarla süngülerini parlatarak şehre giren Müslüman Türk kuvvetlerinin egemenliğini kabul etmişlerdir. Fetihten hemen sonra kiliseler camiye çevrilmiş, susturulan çanların yerini birer İslâm abidesi olan minareler almıştır. Yerle gök arasında ezan seslerinin yükselmesiyle yetinilmemiş, medrese, imaret ve mescitler inşa edilmiştir. Kısaca söylemek gerekirse İncil'in yerini Kur'an-ı Kerim, papaz ve keşişlerin yerini Müslüman âlimler almış, İslâm güneşi doğarak şeriat-ı garra-ı Ahmediye kaim olmuştur. Arap, Acem ve özellikle de Türk âlimleri bünyesinde toplayan İstanbul'da övünülecek güçlü bir ordu vardır.

Kayıtlarından fetihten sonra gerçekleştirilen bütün faaliyetlerin Müslüman toplumun dinin gereklerini rahatça yerine getirmelerine ve bir İslam-Türk şehrinde yaşamayı kolaylaştırmaya yönelik olduğu düşüncesi hemen anlaşılır. Bazıları yıkık ve harap olsa da, tarihî abideleri ve güzel mesire yerleri İstanbul'a ayrı

* Marmara Üniversitesi

beceriksizce kullanılmakta olan saatleriyle yaptıkları hesaplamalara itimat ettiklerini kaydetmiştir.[22] Bu detay, Osmanlı hayatındaki Avrupa kökenli "modern" unsurlara dair Erken Modern dönem Arap edebiyatında rastlanılabilecek olan ender ipuçlarından birisidir. El-Hıyarî'nin alay yollu dile getirdiği bir diğer eleştirinin hedefi ise, deprem olacağını ilan eden, ancak belirttikleri tarihte deprem olmadığı için öngörüleri boşa çıkan bazı müneccimlerdir. El-Hıyarî, olayın bu şekilde sonuçlanmasının son derece normal olduğu yorumunu yaparak, sözlerini şu mealde kısa bir şiir ile destekler: Henüz dünyevi ilimlerin bile üstesinden gelmemişken, semavi ilimler hakkında ne bilebilirler ki?[23]

El-Hıyarî, kendisinden önce İstanbul'u ziyaret eden el-Hafacî'den farklı olarak, İstanbul halkının, her ne kadar tuhaf bir halk olsa da, dini ve eğitimi ihmal etmekle suçlanamayacağını söyler. El-Hıyarî'ye göre ramazan boyunca camilerin dolu olması ve âlimler tarafından verilen hutbeleri dinlemek için, şehrin ileri gelenleri ile sıradan halkın kadınlı erkekli camilere akın etmesi bu savı destekler nitelikteydi. Ayrıca her ne kadar içki içmek gibi günahkârca davranışlar Müslümanlar arasında bile yaygın olsa da, bu davranışları eleştiren sesler de yükselmiyor değildi. Bu seslerden biri, Kadızadeli hareketinin savunucularından olan Vânî Efendi'ye (ö. 1685) aitti. El-Hıyarî, Vânî Efendi'nin 1670'te verdiği nasihat dolu hutbelerden birini bizzat dinlemişti.

El-Hafacî'nin İstanbul eleştirisine bir başka tepki de tıpkı onun gibi bir *Makâmetü'r-Rûmiyye* kaleme alan (1725) Şamlı Halvetî dervişi Mustafa el-Bekrî'den (ö. 1749) geldi. Bu metnin, el-Bekrî'nin kendisi olduğu açıkça anlaşılan anlatıcısı, Üsküdar'a bir grup müridiyle beraber geldiği söylenen bir sufi şeyhidir. Şeyh ve müritleri, yakışıklı oldukları kadar nüktedan da olan, etkileyici ve güzel konuşan kürekçilerin çektiği bir kayıkla Boğaz'ı geçerler. Bu karşılaşma genç sufileri âdeta büyülediği için anlatıcı, bu gençlerin ahlaklarının bozulacağından korkar:

> Bu nedenle, onları daldıkları rüyadan uyandırmaya ve onları helâke sürükleyecek bu kafa karışıklığından kurtarmaya çalıştım. Onlara dönüp "İnsanlara fayda sağlayacak ürünleri taşıyan şu gemilere bakın." dedim.[24]

Bu noktada, İstanbul manzarası semiyotik (göstergebilimsel) bir nitelik kazanır. Boğaz'daki "gemiler" İstanbul'a gelen genç sufilerin üzerlerine düşünüp ders çıkarmaları gereken ahlaki simgelere dönüşür: Bu gemiler, dünyevi hayatı sürdürmek için gerekli ürünleri taşırken, sufilerin ahiret hayatına yönelik emellere hizmet eden manevi vasıfları taşımaları gerekmektedir. Şeyhlerinin verdiği bu nasihate rağmen şehrin günaha çağıran cazibesinden gözleri kamaşan müritlerin ikna olması biraz zaman alır.

Bu hikâyede İstanbul, dünyevi hayatın şaşasının özellikle sufiler için tehlike arz ettiği bir şehir olarak tasvir edilir. El-Bekrî bu konuyu manzum otobiyografisinde de ele almıştır. Yazar, İstanbul'da 1723 ve 1726 yılları arasında kaldığını ve bu üç seneyi halvette geçirdiğini ifade etmiştir.[25] Bu iddia akla yakın görünmemektedir, çünkü el-Bekrî, ziyaret ettiği diğer tüm şehirlerde, yerli halkla kaynaşmış ve çok sayıda dost edinmiştir. Bu nedenle el-Bekrî'nin İstanbul'da halvette kaldığını söylemekten kastı, kendini bu şehirde devlet kurumlarından uzak tuttuğunu ve iş, para vb. dünyevi kazançlar elde etmek için uğraşmadığıdır.

Arşiv kaynakları, bize pek çok sufinin İstanbul'da maddi menfaatler elde ettiğini gösteriyor: Örneğin, sufilerin şehirdeki tekkelerin başına getirildiklerini ve Osmanlı'nın ileri gelenlerinin Arap vilayetlerinde kurduğu dinî vakıflardan gelir elde ettiklerini biliyoruz. Ancak bu menfaatler sufi edebiyatında her zaman dillendirilmez. İdealize edilmiş bir başka sufi öz benliği imgesine, Hama'da doğan Kâdirî Şeyhi Mustafa el-Latifî'nin (ö. 1711) otobiyografisinde rastlamak mümkündür.[26] El-Latifî, gönül rahatlığıyla tâbi olacağı bir şeyh aramak için memleketinden ayrıldıktan sonra, Orta Doğu, Hindistan ve Afrika'da çok sayıda şehri ziyaret ederek, bu şehirlerde yaşadıklarını detaylı bir şekilde kâğıda döker. Fakat konu İstanbul'a gelince, iş değişir: "İstanbul'a geldim, bir gün kaldım ve sonra oradan ayrıldım."[27] Yazarın İstanbul seyahatiyle ilgili söyledikleri bundan ibarettir. Diğer sufilerin yaptığı gibi, el-Latifî de Osmanlı başkentinde dünyevi amaçlar peşinde koştuğuna dair muhtemel kuşkuları bu şekilde dağıtır. Otobiyografi yazan bir diğer Kâdirî tarikatı mensubu, Musul yakınlarında bir köyde doğan Taha el-Kürdî'dir (ö. 1800). El-Kürdî, İstanbul'da tam bir sene kalmasına rağmen, burada yaşadıklarına

22 Hıyârî, *Tuhfetü'l-üdebâ'*, c. 2, s. 8.

23 Hıyârî, *Tuhfetü'l-üdebâ'*, c. 2, s. 12.

24 Bekrî, *el-Makâmetü'r-revmiyye ve'l-Makâmetü'r-Rûmiyye*, Yale, Nemoy Catalogue, nr. 182, vr. 3b.

25 Bekrî, *Nefhu nesâimi'l-eshâr bi-fehîhi cesâyimi'l-eshâr*, el-Mektebetü Büdeyriyye, Kudüs, nr. 542, vr. 34a-47b, 39a.

26 Mustafa b. Muhammed el-Latîfî el-Hamevî, *Siyâha*, Staatbibliothek Berlin, Ahlwardt-Catalogue, nr. 6138.

27 Latîfî, *Siyâha*, vr. 57b.

bir hususiyet katmakta ve Osmanlı payitahtının azamet ve haşmetini göstermektedir. Her fırsatta İstanbul'un Osmanlılar ile kazandığı öneme vurgu yapan ve başkentteki bütün medeni gelişmelerin eğitim kurumlarının işleyişiyle doğrudan ilgili olduğunu düşünen Bedreddin el-Gazzî imaretinde ikamet ettiği Fatih Camii ve külliyesinden çok etkilenir; külliyenin bütün bölümleriyle özellikle de *maristan* hakkında önemli kayıtlar düşer. Burada görev yapan doktor ve eczacıların yanında hastalara verilen hizmetin o dönemde dünyanın başka yerinde olmadığının özellikle altını çizer.

Fetihten sonra bir ulu cami hâline getirilen Ayasofya hakkında şunları kaydetmiştir:

> *Görenleri hayretler içine sokan, güzellik ve ince süslemeleriyle dikkat çeken Ayasofya Camii şehrin en muazzam ve tarihî abidesidir. Kendine has bir mimari kompozisyonuyla akıllara hayret verecek güzelliktedir. Üzüntülerin bildirileceği bir nokta varsa, o da bu tasarımların bir kısmının bozulmuş, bir kısmının da yıkılmaya yüz tutmuş olmasıdır. Ayasofya'nın, kendine özgü birtakım süsleme ve estetik değerleri olan Küçük Ayasofya Camii ile mukayesesi doğru değildir.*

Gazzî'nin İstanbul'da kaldığı süre içerisinde görüştüğü kimseler arasında Anadolu Kazaskeri Abdülkadir Hamidî Çelebi (ö. 1548) başta olmak üzere Üçüncü Vezir Kasım Paşa, İstanbul Müftüsü Sadi Çelebi, Ebü'l-Feth Abdürrahim Şerif el-Abbasî ile oğulları, kadılardan Muhyiddin İbnü'l-Fenarî, Fethullah ve Kemal, Semaniye müderrislerinden Şeyh İmam Abdullah, Fatih Camii Hatibi Şeyh İbrahim, Sultan Selim İmareti'nin mütevellileri, Şeyh Muhammed ile Hoca Başa, çok güzel Kur'an tilaveti olan Hafız Yusuf Sinan Çelebi sayılabilir.



2- XVII. yüzyılda İstanbul (*Thesaurus Exoticorum*, Hamburg 1688)

Padişahın İstanbul'da olmaması, çocuklarının sünnet şenlikleri ve İstanbul'da çıkan veba salgınından dolayı bir süre İzmit'e giden Gazzî, uğradığı Kartal'ı türlü balıkların görüldüğü, halkının önemli bir kısmı Hıristiyan olan güzel ve şen bir kasaba olarak tasvir eder.

9 Haziran 1531 Cuma günü İstanbul'dan ayrılan Bedreddin el-Gazzî soğuk kış günlerini ve bahara geçişi şöyle anlatır:

> *Bir yandan şiddetli rüzgârlar esiyor ve fırtınalar kopuyor, diğer taraftan da kapıları açılan gökten sürekli ve bereketli yağmurlar yere iniyor; bazen de günlerce kar yağıyordu. Böylece günlerce güneşin yüzüne hasret kaldığımız uzun günlerden, gece ve gündüz kapalı havalardan ve mangal başında oturmaktan kurtulduk ve bütün haşmetiyle baharın gelişini müjdeleyen çiçeklerin açması, çimenlerin bitmesi ve ağaçların yapraklarla donanmasıyla yüz yüze geldik.*

1511'de Lahor'da doğan ve Hindistanlı önemli bilginler yetiştiren bir aileye mensup olan Muhammed en-Nehrevalî'nin Gucerat'ta başladığı eğitim öğretim hayatı ailesiyle birlikte göç ederek yerleştiği Mekke'de sürdü. Mekke'de Osmanlı devlet otoritesinin yerleşmesinin canlı şahidi olan Nehrevalî, Farsça, Arapça ve Türkçe biliyordu. Osmanlı Hükûmeti'nin Mekke müftüsü ve kadısı, Süleymaniye Medresesi'nin de ilk Hanefî müderrisi olan Kutbeddin el-Mekkî, 20 Mayıs 1582'de Mekke'de vefat etti. Osmanlı tarih ve kültürünün yazılı ve sözlü kaynaklarına hâkim olan ve bilgiye ulaşmada birinci elden kaynakları kullanma becerisini gösteren Kutbeddin'in Türk tarih yazımına en önemli katkısı, Türkçe olan siyasi ve idari terminolojinin Arapçaya ve Arapça tarih yazımına girmesini sağlamış olmasıdır.

Kutbeddin el-Mekkî, Mekke'nin Osmanlı idaresine girmesinden sonra iki defa İstanbul'a kadar uzanan seyahatlere çıktı ve bu yolculuklarını *el-Fevâidü's-seniyye fi'r-rihleti'l-Medeniyye ve'r-Rûmiyye* unvanlı eserinde kayıt altına aldı. Osmanlı İstanbul'una dair kayıtları daha çok 30 Mart 1558'de başlayan



2- Üsküdar: Salacak İskelesi ve Kız Kulesi (Filandin)

dair tek kelime yazmamıştır.[28] Buna karşın, Şam ve Halep gibi şehirleri oldukça detaylı bir biçimde tasvir etmiştir. Bu durum, sufilerin İstanbul'a verdiği özel anlamı bir kez daha gözler önüne serer. Okurlara verilmek istenen mesaj şudur: İstanbul'da olmamak İstanbul'da olmaktan daha hayırlıdır.

Ama bu durum sadece teoride böyledir. Zira çoğu arkasında yazılı metin bırakmayan pek çok sufi, âlim vb. kişiler, İstanbul'u çeşitli nedenlerle ziyaret etmişlerdir. Bu kişilerden bir diğeri, yukarıda sözü edilen Faslı elçilerden biri olan Muhammed Abdülvehhab el-Miknâsî'dir (ö. 1789).[29] Fas Sultanı Muhammed b. Abdullah'ı temsil etmek üzere 1785 senesinde İstanbul'a gelen el-Miknâsî, Osmanlı Sultanı I. Abdülhamid (1725-1789) tarafından oldukça iyi karşılanmıştır. El-Miknâsî'nin kaleme aldığı seyahatnamenin dikkate değer özelliklerinden biri, Osmanlı İmparatorluğu tarihinin bu seyahatnamede uzun uzun anlatılmış olması ve başka seyyahların hiç değinmediği Kâğıthane vadisinin ve buradaki dere ve bahçelerin tasvir edilmiş olmasıdır. El-Miknâsî, gerek sultanın gerekse halktan insanların dinlenmek ve hoşça vakit geçirmek için sık sık Kâğıthane Deresi'nin kıyısına geldiklerini ve derede küçük kayıklara binerek eğlendiklerini söyler. El-Miknâsî, buraya sadece erkeklerin değil, kadınların ve çocukların da geldiğini belirtir. Fakat "Erkekler bir tarafta, kadınlar diğer taraftadırlar."[30] El-Miknâsî, İstanbul'dan oldukça hoşnut olmasına karşın, şehir tasvirini eleştirel bir ifadeyle sonlandırarak, Rumilerin, Arap ziyaretçileri layık oldukları misafirperverlikle ağırlamadıklarını ve sandığının aksine, onları evlerine davet etmediklerini yazar.

Yaklaşık olarak el-Miknâsî'nin İstanbul'da bulunduğu sıralarda, Fas sultanı, İstanbul'a bir başka elçi gönderdi. Bu elçi, Ebü'l-Kasım ez-Zeyyanî (d. 1734-ö. 1833) idi.[31] İstanbul'daki toplumsal hayata yoğun ilgi duyan el-Miknâsî'den farklı olarak ez-Zeyyanî, Osmanlı idaresi ve sanayisiyle yakından ilgileniyordu. Bu nedenle, darüddarb (darphane), darüzzücac (cam atölyesi) ve darülhendeseyi (mimari ve matematik eğitimi verilen okul) ziyaret etti.[32]

28 Tâhâ el-Kürdî, *Rihle*, Dârü'l-kütübi'l-Mısriyye, Coğrâfiyâ, nr. 373, vr., 16a.

29 Muhammad b. Abdülvehhâb el-Miknâsî, *İhrâzü'l-muallâ ve'r-rakîb fî hacci Beytillâhi'l-harâm ve ziyâreti'l-Kudsi'ş-şerîf ve'l-Halîl ve't-teberrük bi-kabri'l-Habîb*, nşr. Muhammad Bû Kebût, Ebûzabî-Beyrut 2003.

30 Miknâsî, *İhrâzü'l-muallâ*, s. 105.

31 Ebü'l-Kasım ez-Zeyyânî, *et-Tercümânü'l-kübrâ fî ahbâri'l-ma'mûr berren ve bahran*, Muhammediye 1967.

32 Zeyyânî, *et-Tercümânü'l-kübrâ*, s. 99.

ikinci ziyaretine dayanmaktadır. Bu ziyaretinde Osmanlı bürokrasisinin işleyişini daha yakından gördü ve önemli âlimlerle tanışarak karşılıklı ilmî müzakerelerde bulunma imkânı elde etti. İstanbul'daki medeni gelişmelere ve şehirdeki dönüşüme dair bilgi vermese de, Osmanlı devlet adamları ve bürokrasisi hakkında çok kıymetli kayıtları bir araya getirdi.

Osmanlı başkentine Hicaz'dan gelmiş olması ayrı bir ilgi görmesine sebep oldu. Sıradan bir elçi değil, Hz. Peygamber'in soyundan geldikleri için Haremeyn'in idaresi kendilerine bırakılmış olan Şerif ailesinin bir temsilcisiydi. En üst düzeyden en aşağı kademeye kadar getirmiş olduğu ve Hicaz hatırası olarak büyük ilgi gören hediyeler XVI. yüzyılda Haremeyn ile İstanbul arasındaki eşya değişimini gösteriyordu. Hürrem Sultan'ın hediyelerinden bir kısmını, eşi Rüstem Paşa'nın maharetiyle kendisine hediye getirilmeyen Mihrimah Sultan'a aktarılmıştı.

Çok özel bir misafir olarak ağırlanan Mekkî, Kanunî Sultan Süleyman'ı çok yakından görerek sohbet etme imkânı elde etti. 11 Nisan 1558'de huzuruna çıktığı padişahı, "zayıf, nurani yüzlü ve yaşı kemale ermiş, yeşil renkli bir elbise giymiş" olarak anlatır ve Hürrem Sultan'ın rahatsızlığının üzüntüsünün yüzüne ve davranışlarına aksettiğini kaydeder. Bu arada başta Rüstem Paşa olmak üzere padişahın yakın çevresinin Hürrem Sultan'ın rahatsızlığından dolayı daima tedirgin ve telaşlı davranışlar içinde olduklarını da belirtir. 15 Nisan 1558'de vefat eden Hürrem Sultan'ın cenaze töreninde hazır bulunan Kutbeddin el-Mekkî şunları kaydeder:

26 Cemaziyelahir 965 Cumartesi günü padişahların annesi bir süredir muzdarip oldukları sıtma ve kulunç hastalıklarından şifa bulmayıp vefat etti. Haremeyn ve Kudüs'te birçok hayrat ve teberruları vardır. Padişah üzerinde çok etkindi; birçok işin hal ve çözümü ancak onun vasıtasıyla mümkün oluyordu. Selim, Bayezid, Cihangir, Mehmed ve Hanım Sultan'ı (Mihrimah) dünyaya getirdi. Ona büyük bir aşkla bağlı olan Sultan Süleyman'ın yüreği ölümüyle parçalanmıştır. Cenazesi vezirlerin omuzunda Bayezid Camii'ne getirildi; Büyük Müftü Ebussuud Efendi kıldırdığı cenaze namazından sonra (Süleymaniye Camii hazîresine) defnolunmasını sağladı. Vefatı bütün İstanbul halkını müteessir etmişti.



3- Kanunî Sultan Süleyman

Mekkî'nin İstanbul'da tanıştığı



3- XVII. yüzyılda Üsküdar ve suriçi İstanbul'u, arkada adalar ve karşı kıyı (Bruyn)

Arap edebiyatında karşılaşılan İstanbul imgelerinin her zaman gerçekliği yansıtmadığını aklımızdan çıkarmamamız gerekir. Yukarıda bahsedilen metinler nesnellik iddiası taşıyan gezi rehberleri, bilimsel raporlar ya da gazete haberleri değildir. Bu metinleri, seyahat anlatıları biçiminde şahsi mesajlar ileten "ego-belgeleri" olarak değerlendirmek daha doğru olur. Muhammed Kibrît gibi kötümser bir dünya görüşü olan yazarlar, İstanbul'u başrolünde makûs kaderin olduğu bir tiyatro oyunu olarak sunarken ve sufiler için İstanbul, kelimenin tam anlamıyla nefisleri ayartan bir şehirken, elçiler bu şehre baktıklarında, Osmanlı başkentinin imparatorluklara özgü ve döneminde eşi benzeri olmayan görkeminden etkileniyorlardı.

İstanbul, burada odaklandığımız dönem olan XVI ve XVIII. yüzyıllar arasında doğal olarak değişmişse de Arapça metinlerin genelinde kentsel gelişimle ilgili konulara değinilmemiştir. El-Hafacî, yaşadığı dönemde, yani XVII. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da bir ahlaki çöküş yaşandığından söz eder. Fakat biz bunu, Kanunî sonrası (1566) Osmanlı İmparatorluğu'nun yavaş yavaş "çöktüğü" tezini (Günümüzde yapılan araştırmalarda bu tezin geçerliliği sorgulanmaktadır.) doğrulayan nesnel bir değerlendirme olarak kabul etmek zorunda mıyız? Muhtemelen değiliz, çünkü el-Hafacî'den kısa bir süre önce İstanbul'a gelen bir başka seyyah olan el-Hıyarî, bu şehri İslam kültürünün hızla gelişmekte olan merkezlerinden biri olarak takdim eder. XVIII. yüzyılda İstanbul'a gelen el-Miknâsî de İstanbul'dan benzer şekilde söz eder. İstanbul'un edebiyattaki imgelerinin belirli tarihî dönemlere göre sınıflandırılması mümkün değildir. Bunun nedenlerinden biri, bazı yazarların zaman zaman kendilerinden önce yaşamış yazarların metinlerinden aldıkları bölümleri kendi metinlerine aynen aktarmış olmalarıdır. Örneğin, Bedreddin el-Gazzî, İstanbul'daki bir hastanenin (mâristân) anlatıldığı aşağıdaki tasviri, daha önce yazılmış bir metinden almıştır:

> Bu hastane, [şehirdeki] en güzel şeylerden biri. Öyle ki bu binadan daha güzeli hiçbir zaman görülmemiş, bu binadan daha güzeli şimdiye dek dikilmemiştir. Başka hiçbir binada insan için bu kadar hayırlı nimetler bulmak ya da bu kadar güzel yemekler yiyip bu kadar güzel içecekler içmek mümkün değildir. Bu hastanede şifalı sıvılar, fevkalade tozlar, dikkate değer ve faydalı ilaçlar vardır. Hastanedeki her şey, gayretli doktorlar ve noterler, malumat sahibi müfettişler ve şevkli hizmetkârlar tarafından tertip ve idare edilmektedir. Hepsi işinin ehli, muteber ve adil insanlardır ve hepsi işlerini kusursuzca ifa eder. Her gün hastalara sayısız şey dağıtılır ve kimse bu dağıtılanları kaydetmek için bir defter dahi tutmaz.[33]

Bütün bu anlatılanlar kulağa çok etkileyici gelir. Ama gerçekte bu tasvir büyük ölçüde Faslı seyyah Halid el-Belavî'nin (ö. 1354'ten sonra) eserinin, Kahire'deki bir hastanenin tasvir edildiği bölümünden alınmıştır.[34] Buradan anlıyoruz ki el-Gazzî'nin amacı İstanbul'daki belirli bir hastanenin belirli bir tarihteki durumundan söz etmek değil, iyi bir hastanenin nasıl olması gerektiğini anlatmaktır. Arapça metinlerde yer alan diğer tasvirler hiç kuşkusuz keskin gözlemlere dayanmaktadır. Ancak genel itibariyle yazarlar, İstanbul gibi önemli bir metropole özgü iyi ve kötü yanları ve bu şehrin cazibe noktalarını zamansız imgeler yoluyla resmetmeyi tercih etmişlerdir.

33 Gazzî, *el-Matîliu'l-bedriyye*, 122 vd.

34 Hâlid b. Îsâ el-Belevî, *Tâcü'l-mefrik fî tahliyeti ulemâi'l-Meşrik*, nşr. Hasan es-Sâih, y.y. 1982, c. 1, s. 219.

önemli devlet adamlarının başında o dönemde kariyerinin zirvesinde olan Veziriazam Rüstem Paşa gelir. İstanbul'da büyük yakınlık gördüğü Rüstem Paşa'nın getirdiği hediyelerden kumaşları kabul edip altın ve mücevheratı kabul etmemiş olması verdiği önemli ayrıntılardandır. Bu arada Rüstem Paşa'dan sonra görüştüğü ikinci vezir (Semiz) Ali Paşa'yı, veziriazama göre daha güler yüzlü, müşfik ve açık sözlü olarak nitelendirmesi gözlemlerindeki tespitlerinin Osmanlı kaynaklarında bu iki devlet adamıyla ilgili olarak verilen bilgilerle uyuşması bakımından önemlidir.

Ebussuud Efendi ile tanışarak aldığı mülazemet Mekkî'ye dönüşte atanacağı Mekke müftülüğünün yolunu açtı. Mekkî'nin görüşerek etkilendiği kişiler arasında şeyhülislamın oğlu Ahmed Çelebi'nin ayrı bir yeri vardır. Kibirli ve kendini beğenmişliği İstanbul halkı arasında darbımesel olan Ahmed Çelebi'nin bilimsel gelişmişliğine dair aşağıdaki kayıtları XVI. yüzyılda Osmanlı İstanbul'undaki eğitimin seviyesini göstermesi bakımından önemlidir:

> *Akıllı, zeki, güler yüzlü, tatlı dilli ve hazırcevap olan bir kimsedir. Arapçası gayet açık ve anlaşılır idi. Mütenebbî'nin Kaside-i Tannane'sinin her bir beytine üç mısra ekleyerek tahmis yaptığını bana anlattı. İfadeleriyle Mütenebbî'nin sözleri birbiriyle öyle imtizaç etmişti ki, bunu bu derece başarmakta büyük Arap bilginleri bile zorluk çekerler. Bu şiirleri bir Türk çocuğu okuyordu; O, Arap illerine gitmemiş, kayın ve akçakavak ağaçları altında gölgelenmemiş, misvak ağacını çiğnememiş, ömür meydanında doludizgin koşmamış bir Türk âlimi idi.*

Mekkî'nin İstanbul'da görüştüğü kimseler arasında bâtını ve zahirî ilimlerde çok büyük birikimi olan Nakşî şeyhlerinden ve Osmanlı sarayında büyük itibarı olan Hekim Çelebi'dir. Kimsesiz, fakir ve dervişlere hizmet veren evi İstanbul kültür hayatında önemli yeri olan mekânların başında gelmekteydi.

Mekkî, XVI. yüzyıl başlarından itibaren Osmanlılar tarafından devlet siyaseti olarak yerleştirilmeye çalışılan Ehl-i sünnet anlayışının kuvvetli savunucuları arasındaydı. İslam dünyasının siyasi birliğinin Osmanlı Devleti'yle doğrudan ilişkili olduğunu kabul etmekle birlikte Şehzade Mustafa'nın idamından sonra ortaya çıkan rahatsızlıkları da dile getirmekten çekinmemişti. Kanunî'nin süt kardeşi olarak tanıttığı Yahya Çelebi hakkında şu bilgileri verir:

> *İlim ehlinden olan bu zat dünya işlerini terk edip Beşiktaş'ta kendine ait bahçesinde uzlete çekilmişti.* Burada kimsesizlere sürekli yemek çıkarı*yordu. Devlet adamları nezdinde büyük itibarı vardı ve söz sahibiydi. Devlette işi olanlara şefaat eder, işlerinin yürümesini sağlardı. Sultanla ilişkileri Şehzade Mustafa'yı katledilmesinden sonra bozulmuş, ağır sözler söylediği padişaha gücenmiş, araları açılmıştı. Tasavvuf erbabı olan bu zatın inam ve ikramına mazhar oldum.*

Mahmut Paşa Mahallesi'nde sakabaşının evinde kalan Kutbeddin el-Mekkî'nin İstanbul'da görüştüğü devlet, ilim ve fikir adamları arasında derslerine katıldığı Ebü'l-Feth el-Abbasî, Fatih Camii imamlarından Şihabüddin Ahmed en-Nuaymî, Üçüncü Vezir Mehmed Paşa, Dördüncü Vezir Pertev Paşa, Rumeli kazaskerleri Hamid Efendi ile Sinan Efendi, Anadolu Kazaskeri Bostan Efendi ve Eyüp'teki konağında bir araya gelerek Osmanlı ülkesi hakkında karşılıklı fikir alışverişinde bulunduğu Celalzade Mustafa Çelebi sayılabilir.

KAYNAKLAR

Çollak, Fatih, Cemil Akpınar, "Gazzî, Bedreddin", *DİA*, XIII, 537-539.

Emecen, Feridun M., *İmparatorluk Çağının Osmanlı Sultanları- I*, İstanbul 2011.

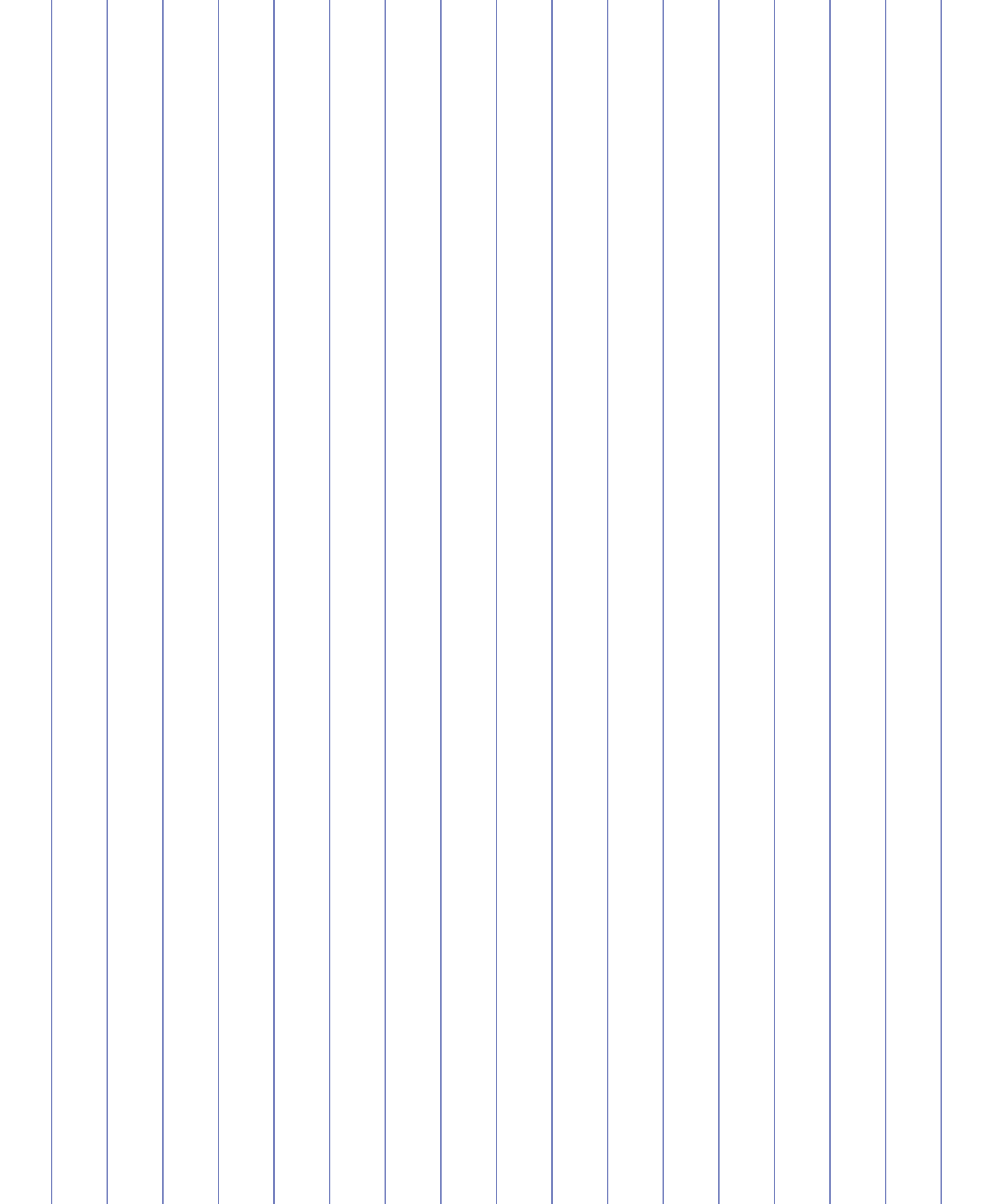
Gazzî, Bedreddin, *el-Metâliu'l-bedriyye fi'l-menâzili'r-(fi'r-rihleti'r-)Rûmiyye*, Köprülü Ktp., nr. 1390.

Kâmil, Ekrem, "Hicrî Onuncu-Milâdî Onaltıncı Asırda Yurdumuzu Dolaşan Arap Seyyahlarından Gazzî ve Mekkî Seyahatnamesi", *Tarih Semineri Dergisi*, 1937, c. 1, sy. 2, s. 3-90.

Küçükaşcı, Mustafa S., "Kutbüddîn en-Nehrevâlî ve kitâbühû el-Berku'l-Yemânî fi'l-fethi'l-Osmânî", *Buhûsü'n-nedveti'd-devliyye havle'l-Yemen fi'l-ahdi'l-Osmânî (San'a 16-17 Desember 2009)*, ed. Halit Eren, İstanbul 2011, s. 259-266.

Mekkî, Kutbüddin, *el-Fevâidü's-seniyye fi'r-rihleti'l-Medeniyye ve'r-Rûmiyye*, Köprülü Ktp., nr. 2440.

Seyyid, Eymen Fuâd, "Nehrevâlî", *DİA*, XXXII, 547-548.



GÖRSEL SANATLAR

İSTANBUL'DA BİZANS DÖNEMİ SANATI

FERDA BARUT*

Bizans sanatı, MS 395 yılında ikiye bölünen Roma İmparatorluğu'nun doğu parçası olan ve Fatih Sultan Mehmed'in, imparatorluğun başkenti Konstantinopolis'i (İstanbul) almasıyla (1453) ortadan kalkan Doğu Roma İmparatorluğu'nun siyasi, sosyal, dinî, ekonomik ve kültürel dinamiklerinin etkisiyle biçimlenmiş sanat eserlerini oluşturan özgün içerik ve üslubu tanımlar. Bizans sanatı; Antik dönem gelenekleri ile farklı inanç biçimlerinin etkilerini taşıyan Roma uygarlığının ve Helenistik dönemin beğeni ve tercihleri, Ortodoks Hristiyan inancı, aynı dönemde yakın ilişkide bulunulan kültür ve coğrafyaların etkisi gibi unsurların bir araya gelmesiyle oluşmuş; çevresinde üretilen sanat eserlerinde yerel malzeme ve estetik algı da etkili olmuştur.

Hristiyanlığın gelişimi ve kilisenin kurumsal olarak örgütlenmesi, Bizans İmparatorluğu'nun politik ve kültürel evriminde temel öneme sahiptir. Doğu Roma İmparatoru I. Constantinus'un (324-337) imparatorluğa istikrar sağlamak ve kendi gücünü sağlamlaştırmak adına desteklediği bu inanç sistemi; kendi içindeki dinî ve siyasi tartışmalara rağmen imparatorluğun kuruluşundan yıkılışına dek siyasi ve toplumsal yaşamdan sanat eserlerinin üretimine her alanda etkin ve belirleyici olmuştur.

Bizans tasvir sanatı yaklaşık bin yıllık tarihi boyunca ideolojik, siyasal ve ekonomik unsurlardan etkilenmiş; üretildiği döneme ait ideolojik ve siyasal çatışma ve tercihlerin yansıtılmasında aracı olmuştur. Bizans tarihine bakıldığında, bahsedilen çatışma ve tercihlerin gerisinde birbiriyle bağlantılı olarak teolojik ve liturjik tartışma ve kabullerin yer aldığı görülür. İbadetin ayrılmaz parçası olan Bizans dinî tasvir sanatında ele alınan konuların ikonografisi de doğal olarak dönemin teolojik ve liturjik unsurlarından etkilenmiştir. Bizans toplumunda teolojinin ve teolojiyle bağlantılı olarak liturjinin biçimlenmesinde son derece etkili olan manastırlar, bu alanlardaki üretimleri ile Bizans tasvir sanatını yönlendirmişlerdir. Bizans dinî tasvir sanatını duvar resimleri, mozaikler ve ikonalar ölçeğinde etkileyen bir diğer unsur ise zaman içinde değişen liturjiyle uyumlu olarak farklılaşan Bizans dinî mimarisidir. Değişen liturjinin gereklerine uygun olarak biçimlenen kiliselerde sahnelerin seçimi, yeri ve ikonografisi de değişim göstermiştir. Tüm bu unsurların ilk etkileri büyük oranda imparatorluğun başkenti Konstantinopolis'te görülmeye başlanmıştır. Bu nedenle Bizans sanatında imparatorluğun eyaletlerini ve çevreyi/periferi etkileyen bir başkent etkisinden bahsetmek mümkündür. Konstantinopolis'in etkisiyle biçimlenmiş olan bu sanat anlayışı "başkent üslubu" olarak anılır. İmparatorluğun başkent dışındaki bölgelerinde görülen eserler değerlendirilirken "eyalet üslubu"ndan bahsedilir; ancak bu eserlerde de genellikle başkent üslubunun etkileri aranır. Konstantinopolis üretimi taşınabilir objelerde bulunan tasvirlerin üslup ve ikonografi özellikleri aracılığıyla başkent etkisinin Bizans coğrafyasının diğer bölgelerine de ulaştığı düşünülmektedir.[1]

Bizans kültürünün ürettiği dinî tasvirler, Ortodoks Hristiyan dogmasının yüzyıllar içinde biçimlenişine ve eserlerin bulunduğu bölgelere göre farklı tercihler yansıtabilmelerine rağmen; ikonografileri dogmanın gereği olan statükocu yaklaşım yüzünden pek fazla değişime uğramamıştır. Ortodoks Hristiyan ikonografisinde asıllarının birebir temsilcisi olarak görülen dinî tasvirler kutsaldır ve öncelikle sanatın değil imanın nesnesi olarak kabul edilirler. Bu nedenle

* Mardin Artuklu Üniversitesi

1 Ayrıntılı bilgi için bkz. R. Cormack, "Byzantine Art", The Encyclopedia of Visual Art, Chicago 1983, c. 3; A. J. Wharton, Tokalı Kilise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia, Washington 1986; H. C. Evans, W. D. Wixom, The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, New York 1997; C. Holmes, "Provinces and Capital", A Companion to Byzantium, ed. Liz James, Malden 2010, s. 55-66; A. Eastmond, "Limits of Byzantine Art", A Companion to Byzantium, ed. Liz James, Oxford 2010, s. 313-322.



1- İstanbul Sarıgüzel'de bulunmuş ve üzerinde Hristiyanlığın zaferini simgeleyen uçan nikelerin çelenk içinde taşıdığı İsa monogramlarıyla bezeli Prens Lahdi (İstanbul Arkeoloji Müzesi)



2- Fenarî İsa Camii buluntusu havari büstleriyle süslü kiborium kemeri (İstanbul Arkeoloji Müzesi)



3- Saraçhane kazılarında ortaya çıkarılan artişrava ait tavus biçimli kemer parçası (İstanbul Arkeoloji Müzesi)



4- Saraçhane kazılarında ortaya çıkarılan kakmalı sütun (İstanbul Arkeoloji Müzesi)



5- VI. yüzyıla ait Beyazıt kazılarında ortaya çıkartılan impost başlık (İstanbul Arkeoloji Müzesi)



6- Ayasofya'nın girişindeki tavan



7- Ayasofya

tasvirlerin üslubu değişse de ikonografik özellikleri önemli değişiklik göstermez ve bir kurallar bütünü içinde resmedilirler.

Bizans sanatı; siyasi ve sosyal olayların belirlediği dönemler göz önüne alınarak Erken Bizans (yaklaşık olarak 300-600), Orta Bizans (yaklaşık olarak 600-1200) ve Geç Bizans (yaklaşık olarak 1200-1453) olmak üzere üç evrede değerlendirilir. Daha ayrıntılı incelemeler için bu evreler de kendi içlerinde dönemlenir.

IV. yüzyılda Bizans İmparatorluğu'nun kurulmasından ve Hristiyanlığın resmî devlet dini hâline gelerek kurumsallaşmaya başlamasından; VII. yüzyılın ortasında İslam'ın yükselişi ile Arap akınlarının Akdeniz'in doğu ve güney kıyılarına dayanmasına dek uzanan Erken Bizans dönemi kendi içinde Geç Antik ve Erken Hristiyan dönemi (324-527) ve Iustinianos dönemi (527-565) olarak ikiye ayrılır. Bizans sanatının ilk dönemi siyasal ve askerî gerilemelerle birlikte, 726'da ortaya çıkan ve imparatorluk kararıyla kiliselerin dinî resimlerle süslenmesini yasak eden bir akım ile sarsıntı geçirmiş, bu durum kısa bir ara ile 842'ye kadar sürmüştür. "İkonakırıcı dönem" olarak anılan bu evrede önceden var olan figürlü bezemeler tahrip edilmiş, yeni bezemelerde ise haç ile bitkisel ve geometrik motifler tercih edilmiştir.

İlk örneklerini IV. yüzyılda vermeye başlayan Bizans mimarisi, zaman içinde değişen liturjinin gereklerine göre değişim göstermiştir. I. Constantinus'un Doğu Roma imparatoru olduktan sonra başkent ilan ettiği ve kendi adını verdiği Konstantinopolis; IV. yüzyıldan başlayan yoğun imar faaliyetleriyle gerek mimaride, gerekse tasvir sanatında; imparatorluğun geri kalan bölgelerini de Bizans tarihi boyunca etkileyecek bir merkez olmuştur. Bu etkilenme imparatorluğun periferinde bazen doğrudan bazen göreceli hissedilirken, ticari ve askerî faaliyetler sonucu zaman zaman imparatorluk dışına kadar uzanmıştır. Hristiyanlığın başlangıcında, inananların bir araya gelerek ayinlerini gerçekleştirdiği mekânlar anlamında bilinen ilk örneğini "*domus ecclesia*"larda (*ev kiliseler*) bulduğumuz kilise mimarisinde; liturjik ihtiyaçlar doğrultusunda zaman içinde farklı tipolojiler denenmiştir. Kilise yapımının başlangıç evrelerinde, Roma döneminde vatandaşların çeşitli amaçlar için bir araya geldikleri ve yapımı kolay olan bazilika formu benimsenmişti.

Tek veya birden fazla nefi olabilen bazilikalarda, din adamları tarafından ayinlerin gerçekleştirildiği kutsal bölüm olan bemayı halkın toplandığı naostan ayıran templon veya ikonastasis bölümünde ikonalar yer almaktaydı. Halkın büyük çoğunluğunun okuma yazma bilmediği bir dönemin cemaatine Hristiyanlığın temel dogmalarını kavratabilmek ve bunları cemaatin imgeleminde canlı tutabilmek ise kilisenin duvarlarında yer alan duvar resimleri aracılığıyla mümkündü. Bu türden bir mimari, İsa ile Meryem'in yaşam öykülerinden yola çıkılarak konsillerin aldıkları kararlar doğrultusunda liturjiye dâhil edilen Ortodoks bayramları ile azizlerin ve martirlerin (din şehitleri) ibret veren yaşam öykülerinin öykülemeci anlatımla sergilendiği tasvirlerle bezenirdi.

İlk dönem bazilikaların karakteristik bir örneği Konstantinopolis'te 461'de kurulan Studios Manastırı'nın Aziz Ioannes Prodromos'a (Vaftizci Yahya) ithaf edilen kilisesidir ve İmrahor İlyas Bey Camii adıyla zamanımıza kadar ağır hasarla da olsa gelebilmiştir. Yapının iç mekânı basit tipli bazilikalarda olduğu gibi iki sütun dizisi ile üç nefe ayrılmıştır. XVIII. yüzyıldaki yangından sonra sağ taraftaki sütunlar kaldırılmış, ahşap çatıdan da hiçbir iz kalmamıştır. Henüz ayakta duran soldaki sütun dizisinin, yangın nedeniyle süslemelerini tümüyle yitirmiş başlıkları üzerinde zengin bir biçimde işlenmiş mermer bloklardan oluşan bir arşitrav bulunmaktadır. Sütun başlıkları, pencere kemerleri, silmeler ve kornişler V. yüzyıl taş işçiliğinin ve Bizans mimari plastiğinin incelikli örneklerini oluşturur. Eski kaynaklarda yapının duvarlarını ve apsis yarım kubbesini görkemli biçimde süslediği anlatılan mozaiklerden günümüze *in situ* hiçbir örnek ulaşamamıştır. İstanbul'daki Rus Arkeoloji Enstitüsü tarafından 1907'de yapılan çalışmalar sonucu ortaya çıkarılan ve İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde muhafaza edilen lahit ve mozaik parçaları o dönemden günümüze kalan verilerdir. Kilisenin, Latin istilasını (1204-1261) izleyen dönemde yapıldığı düşünülen *opus sectile* (farklı renk ve biçimlerde kesilmiş taşlardan yapılan yer ve duvar döşemeleri) bezemeleri; av sahnesi, efsanevi yaratıklar ve geometrik motiflerden oluşan bir kompozisyon sergiler.

IV. yüzyılda Konstantinopolis'te I. Constantinus ile başlayan yoğun anıtsal yapı faaliyetleri ve bezemeler olduğu bilinmekle beraber; Kalenderhane Camii kazılarında bulunan ve İstanbul'da bilinen en eski İncil kaynaklı tasvir olan İsa'nın Tapınağa Takdimi mozaiği ile V-VI. yüzyıllara tarihlenen Büyük Saray mozaikleri dışında, günümüze ikona karşıtı dönem öncesine ait figürlü bezeme ulaşmamıştır. Konutlar, tören salonları, kiliseler, bahçeler ve oyun alanlarından oluşan Büyük Saray'ın mozaikleri Erken Bizans dönemi sivil mimarlığı bezemeleri açısından önemli örneklerdir. Büyük Saray yapıları IV-IX. yüzyıllar arasındaki görkemli hâlini; Bizans imparatorlarının ilerleyen dönemlerde farklı



8- Pammakaristos Manastırı Kilisesi/ Fethiye Camii



9- Khora Manastırı Kilisesi/Kariye

bölgelerde inşa ettirdikleri saraylarda yaşamayı tercih etmeleri sonucu yitirmiştir. Konularını günlük hayat, doğa ve mitolojiden alan Büyük Saray mozaikleri çok çeşitli hayvanların av ve dövüş sahneleri, köy hayatı; Bellerofon'un Chimera ile savaşı, Pan'ın omuzlarına oturmuş çocuk Dionysos gibi mitolojik tasvirler; farklı hayvanların bileşiminden oluşmuş egzotik yaratıklar gibi ilgi çekici ve çok renkli sahneleri; zengin bitkisel bezemeli bordür içinde ve balık pulu tekniğinde düzenlenmiş beyaz fon üzerinde betimler.

Yazılı kaynaklardan Polyeuktos Kilisesi'nde I. Constantinus'un yaşamını anlatan mozaiklerin, Ayasofya'da II. Iustinianos dönemine tarihlenen İsa'nın yaşamı konulu tek figürlü mozaiklerin, On İki Havari Kilisesi'nde Meryem ve Göğe Çıkış konulu mozaiklerin ve Blakhernai Sarayı'nda Maurikios döneminde (582-602) imparatorun yaşamından sahneler içeren duvar resimlerinin var olduğu bilinmektedir. Ancak bu eserler günümüze ulaşamamıştır.

Bizans mimarisinde bazilikanın yanı sıra merkezî planlı yapılar da inşa edilmiştir. Yuvarlak bir ana mekân oluşturacak biçimde inşa edilen bu yapılarda mekânın üstü bir kubbe ile örtülürdü. Bizans mimarisinde bazilika ile merkezî planlı yapı tipinin birleştirilmesi sonucunda V. yüzyılın sonlarına doğru "kubbeli bazilika" adı verilen bir tipoloji doğmuştur. İlk örneklerine Anadolu'da rastlanan kubbeli bazilikaların en görkemlisi ise İstanbul'daki Ayasofya'dır. IV. yüzyılda yaptırılan ve V. yüzyılda kısmen yanarak onarım gören ilk kilisenin ahşap çatılı bir Helenistik bazilika olduğu tahmin edilmektedir. I. Iustinianos döneminde VI. yüzyılda tekrar yangın geçiren kilisenin yeniden inşası sonucunda bugünkü Ayasofya meydana gelmiştir. Mozaik ve renkli taşlarla kaplı duvarlarından dönem kaynaklarında övgüyle

bahsedilen yapının bu dönemde figürlü tasvirlerinin olup olmadığı hakkında kesin bir bilgi yoktur ancak kubbenin ortasında büyük bir haç bulunduğu kaynaklarda belirtilir. Yapının bu döneminde figürlü mozaikler var idiyse de bunların İkonakırıcı dönemde yok edilmiş olması muhtemeldir. Bu dönemden bitkisel ve geometrik bezemeli mozaikler ise günümüze gelebilmiştir. Geçirdiği yangın ve depremler ile kutsal kişi ve olayların tasvirlerinin teolojik nedenlerle imparatorlar tarafından yasaklandığı İkonakırıcı dönem (726-843) gibi insan eliyle gerçekleşen kasıtlı tahribatlar sonucu sürekli onarım gören yapının kutsal emanetleri (rölikler) ve değerli objeleri de Latin istilası sırasında XIII. yüzyılda yağmalanmıştır. Ayasofya fetihle birlikte camiye çevrildikten sonra da figürlerin yüzleri kapatılmış olarak mozaiklerin görülebildiğini XVI. yüzyıl seyahatnamelerinden öğrenmekteyiz. XVIII. yüzyılda ise mozaiklerin üzeri kalın badana tabakası ile kaplanmıştır. XIX. yüzyılda Sultan Abdülmecid (1839-1861) tarafından İsviçreli mimarlar Fossati Kardeşler yapının onarımıyla görevlendirilirler. Bu onarım esnasında mozaikler meydana çıkarılır, desenleri çizilir ve üzerleri yeniden örtülür. Ayasofya'nın bugün görülebilen figürlü mozaiklerinin tamamı İkonakırıcı dönem sonrasına aittir. Yapıda yer alan mozaiklerden günümüze gelebilenler; narteksten ana mekâna açılan İmparator Kapısı üzerinde Evrenin Hâkimi İsa ve önünde secde eden İmparator VI. Leon mozaiği (886-912); güneyden binanın içine geçit veren dehlizin kapısı üstünde kucağında tuttuğu Çocuk İsa ile Meryem ve bir yanında kendisine Konstantinopolis maketini sunan I. Constantinus ile öbür yanında Ayasofya'nın maketini sunan I. Iustinianos (II. Basileos dönemi, 976-1025); apsis yarım kubbesinde kucağında Çocuk İsa ile tahtta oturan Meryem ile sağında ve solunda başmelekler (soldakinin yalnızca ayakları kalmış) (IX. yüzyıl); yan neflerin üzerinde büyük kemerlerin içini dolduran üst duvarlarda din adamları Genç Ignatios, İstanbul Patriği Ioannes Krisostomos ve Antakya Piskoposu Ignatios Teoforos; güney galeride ortada Evrenin Hâkimi İsa ile solunda Meryem ve sağında Vaftizci Yahya'dan oluşan Deesis (XIV. yüzyıl); galerinin sonunda güney duvardaki pencerenin solunda İsa'ya adak sunan IX. Konstantin Monomakhos (1042-1055) ile eşi Zoe; pencerenin sağında kucağında Çocuk İsa ile Meryem'e adak kesesi sunan II. Ioannes Komnenos (1118-1143), ilk eşi İrini ve oğulları Aleksios; kuzey galerinin tonozunda Aleksandros; ayrıca havariler Petrus, Andreas, Lukas (?), Simeon Zelotes ile Peygamber Ezekiel, imparator I. Constantinus ile annesi Helena (?); patrikler Germanos, Nikeforos, Tarasios ve Metodios tasvirleridir. Kubbenin dört pandantifinde yüz ve kanatlardan ibaret olan dört melek tasvir edilmiştir. Ancak batıdaki iki tanesi daha Bizans döneminde bozulduklarından fresko olarak tamamlanmışlardır. Kubbedeki IX. yüzyıla ait Evrenin Hâkimi İsa tasviri ve güney duvarlardaki başmelekler ise günümüze gelememiştir.

Ayasofya, figürlü mozaiklerinin yanı sıra zengin mimari plastik ögeleri ile de öne çıkar. Ajur tekniğinde işlenmiş monogramlı sütun başlıkları, *opus sectile* döşeme ve bezemeler, duvarlarını kaplayan mermer levhalar ince bir sanat anlayışını yansıtır.

Aslında bir IV. yüzyıl yapısı olmasına rağmen, I. Iustinianos tarafından VI. yüzyılda yenilenen bir başka yapı da kubbeli bazilika ile haç şemasının birleşimi olan Aya İrini Kilisesi'dir. Günümüzde Topkapı Sarayı dış avlusunda, Sur-i Sultanî içinde bulunan yapı; Osmanlı döneminde camiye çevrilmemiş, silah deposu olarak kullanılmıştır. I. Iustinianos döneminde yapılmış kiliselerin zengin bezemeli olduğu bilinmektedir. Aya İrini'nin de bu şemaya uyması beklenirken o dönemden günümüze yalnızca apsis yarım kubbesindeki altın yaldızlı haç mozaiği gelebilmiştir. Bunun nedeni İstanbul tarihi boyunca belli aralıklarla yaşanan yıkıcı depremler ve İkonakırıcı dönemin yarattığı tahribattır. Yapının zeminindeki döşeme mozaikleri Erken Bizans dönemine, sağ üst galeride rastlanan aziz başlarının betimlendiği freskolar ise Geç Bizans dönemine tarihlenmektedir.

İkonakırıcı dönemin IX. yüzyılda sona ermesiyle ikona yandaşlarının ikona karşıtlarına karşı kazandıkları zafer sonrasında; birbirleriyle bağlantılı olarak teoloji, liturji, mimari ve ikonografi alanlarında köklü değişimler yaşandı. Bu değişimin mimarideki yansıması, IX. yüzyılda Konstantinopolis'te İmparator I. Basileos (867-886) tarafından Büyük Saray kompleksinin güneydoğusunda inşa ettirilen ve günümüze gelemeyen Nea Ekklesia'da (Yeni Kilise) görülür. Kapalı Yunan Haçı plan tipinin ilk örneği olarak kabul edilen bu yapı, Bizans mimarisinde bir dönüm noktası olmuştur. Bu plan tipinin arkasında Konstantinopolis'teki Studios Manastırı'nın teologlarınca gerçekleştirilen liturji reformu vardır. İkona yandaşı teologlar, yeni liturjiye uygun olarak kiliselerdeki resim programının genişlemesine öncülük ederler ve kilise plan tipinin de buna uygun olarak yenilenmesi gerekir. Kubbe kasnağı aracılığıyla kubbenin yükseltilmesi, daha fazla tasviri barındırabilecek yeni alanlar olarak ikincil kubbelerin ve yapının gövdesinden kubbeye geçişte farklı geçiş elemanlarının yapımını mümkün kılar. Ayrıca kubbe kasnağına yerleştirilen açıklıklar sayesinde yapı daha fazla ışık alır ve bu durum duvar resimlerinin ve



10- Mimari yapıları da gösteren Büyük Saray mozaiklerinden bir kesit



11- Büyük Saray mozaiklerinde bir değirmen

mozaiklerin etkisini daha da arttırır. Kubbeyi taşıyan serbest destekler sayesinde görüş alanı genişler. Kubbeyle birlikte gelen bir başka yenilik de, liturjinin en önemli unsurlarından biri olan ilahilerin kubbenin sağladığı tınlaşım sayesinde daha da etkili olabilmesidir.

Bizans dünyasında bu dönemde yaşanan ve XI. yüzyılın ortasına dek sürecek olan ekonomik ve politik istikrarın da etkisiyle, tasvir sanatında gerçek bir yenilenme dönemine girilmiştir. Bizans yönetimini ele geçiren Makedonya kökenli idareciler güçlü mali kaynaklarını, I. Iustinianos döneminden bu yana pek az yenilenen kiliselerin onarım ve inşası için kullandılar. İmparator I. Basileos (867-886) ile Konstantinopolis Patriği Fotius'un (858-867/877-886) işbirliği sonucu mimari ve bezemede pek çok yenilik gündeme geldi. Bu dönemin en önemli tasvir çalışması, Ayasofya'nın apsis mozaikleridir. İkonakırıcı dönem sonrasında tahta geçen İmparator III. Mikhael (842-867), I. Basileos (867-886) ve VI. Leon (886-912) dönemleri; Bizans resim sanatının en verimli dönemleridir. İstanbul kiliseleri kısa sürede yeniden figürlü tasvirlerle bezenmişlerdi. Günümüze gelemeyen örnekler arasında Hrissotriklinos Kabul Salonu (867 öncesi), Azizler Sergios ve Bakhos Kilisesi (867-877), On İki Havari Kilisesi (867-886) ve Nea Ekklesia (880 öncesi) mozaikleri önemlidir. Nea Ekklesia sonraki dönemlerde Kapalı Yunan Haçı plan tipi kiliselerde geliştirilecek olan dinsel resim programının temelini oluşturmuştur.

Bizans coğrafyasında X. yüzyıl tasvir sanatı örnekleri büyük oranda günümüze gelememiştir. Bu dönemde Konstantinopolis'teki sanat faaliyetleri, aristokrat zümre için değerli malzemeler ve incelikli işçilik kullanılarak üretilen röliker, kâse gibi küçük el sanatı örnekleriyle sınırlıdır. İkonakırıcı dönem sonrası anıtsal

resim sanatı ve el yazmalarında izlenen üsluplar ikonalara da yansımıştır. Orta Bizans dönemi Makedonya Hanedanı zamanına (IX-XI. yüzyıl) tarihlenen mermer ve fil dişi iki ikona, malzeme ve üslup açısından önemlidir. Renkli mermere kakma renkli taşlarla yapılmış ve bugün İstanbul Arkeoloji Müzelerinde sergilenen, Konstantinos Lips Manastır Kilisesi kazılarında ele geçmiş Azize Eudoksia İkonası çok az örneği olan taşınabilir türden bir mozaik ikonadır. XI-XII. yüzyıllarda mermer kabartma ikonalar da üretilmiştir. Bugün İstanbul Arkeoloji Müzelerinde sergilenen ve baş kısmı tahrip olmuş Orans Meryem ikonası mermer kabartma ikonalar için iyi bir örnektir.

XI. yüzyılda yaşanan sosyal dönüşüm, sanatta da yansımasını bulur. Kilisenin resmî organları olan piskoposluklarda toplanan mali güç, el değiştirerek manastırlara geçer. Bu dönüşümün etkilerinin görülebildiği yerlerden biri olan Konstantinopolis'teki Pantokrator Manastırı kiliselerinin XII. yüzyıl duvar resimlerinde pahalı bir malzeme ve teknik gerektiren mozaik kullanılmıştır. İmparatorluk ailesi tarafından yaptırılan örneklerden dönem kaynaklarında bahsedilmekle beraber, bu eserlerden geriye sadece Kalenderhane Camii'nin XII. yüzyıl sonuna tarihlenen Başmelek mozaiğinden bir fragman kalmıştır. XI-XII. yüzyılda başkentte yapılan duvar resimleri ile ilgili çok az bilgi bulunmaktadır. Kalenderhane'deki Melismos Şapeli'ndeki buluntuların yanı sıra Odalar Mescidi de bu döneme tarihlenen bir Meryem siklusu içermekteydi. Aralarında Kokkinobafos Homiliyelerinin de bulunduğu, XII. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen bir grup Konstantinopolis üretimi resimli el yazması, bu dönemde Bizans sanatının ulaştığı seviyeyi gösterir.

İmparatorluğu IX-XI. yüzyıllar arasında yöneten Makedon kökenli yöneticilerin döneminde gerçekleşen yenilenmeye ithafen “Makedon Rönesansı” olarak anılan dönemin zenginliğine rağmen; Bizans tarihinde XI ve XII. yüzyıllar ekonomik ve siyasi açıdan gerileme dönemleridir. Malazgirt Savaşı'nda Selçuklulara yenilen Bizans Devleti'nin Anadolu topraklarını kaybetmeye başlaması, Suriye'yi Müslümanların alması, Miryakefalon yenilgisi, Ortodoks ve Katolik kiliselerinin bölünmesi bu gerilemenin aktörlerinden bazılarıdır. I. Aleksios Komnenos (1081-1118) ile başlayan Komnenoslar döneminde yaşanan ve anıtsal eserlerin üretimine de yansıyan geçici refah dönemi, Bizans İmparatorluğu'nun gerilemesini engellemeye yetmemiştir.

İstanbul'da Komnenoslar döneminden günümüze bütün olarak kalabilen tek mozaik, Ayasofya'nın güney galerisindeki II. Ioannes Komnenos ve karısı İrini'yi Meryem ile birlikte gösteren pano olup 1118-1136 arasına tarihlenir. Komnenoslar döneminde imparatora ve saraya bağlı ailelerin öncülüğünde büyük manastır kompleksleri kurulmuştur. Bunlar arasında en önemlileri Meryem Pammakaristos (Fethiye Camii), İsa Pantepoptes ve İsa Pantokrator manastırlarıdır. Pantokrator Manastırı Kilisesi'nin (Zeyrek Kilise Camii) ahşap döşemesinin altından mitolojik figürler, yüzen insanlar, zodyak karakterleri gibi son derece renkli kompozisyonlar barındıran bir döşeme mozaiği çıkmıştır. Pencere kemerlerinde altın renkli mozaik kalıntıları bulunan yapının molozlarından çıkan renkli ve Bizans motifli cam parçalarından anlaşıldığı üzere kilisede zengin bir mozaik programının yanı sıra vitraylı camlar da bulunmaktaydı.

XIII. yüzyıl, Bizans İmparatorluğu'nun çöküşünü kaçınılmaz şekilde belirleyen olaylara sahne olmuştur. Konstantinopolis 1204'te IV. Haçlı Seferi ordularınca işgal edilir ve 1261'e dek Latinlerin elinde kalır. Bizans aristokrasisi, Anadolu'da İznik ve Trabzon ile Yunanistan'ın Epir bölgesinde yerel yönetimler başlatır. Konstantinopolis'in Latinler tarafından işgaliyle, başkentteki kısa ömürlü sanatsal gelişim kesintiye uğrar ve hem işgal sırasında ve süresince gerçekleşen yağma, hem de bu dönem boyunca yapıların bakımsız kalması; kentin dokusunda geri dönülmez bir tahribata yol açar. İznik kökenli Palaelogos Hanedanı'nın 1261'de kenti Latinlerden geri alması ile kentin 1453'te Türklerin eline geçmesi arasında geçen sürede, sadece birkaç kilise, azınlıktaki bir zümrenin aile mezarlığı olarak işlevlendirilerek zengin bir mozaik programı ve mermer işçiliğiyle tezyin edilir.

Meryem Ana Kiriotissa Manastırı Kilisesi'nin (Bugünkü Kalenderhane Camii) XII. yüzyılda geçirdiği yangından sonra Bema Kilisesi diakonikonunda bulunan ve XII. yüzyıl başlarına tarihlenen Meryem Kiriotissa freskosu ile bugünkü ana kilisenin iç narteksine giriş kapısı üzerinde bulunan ve Palaeologoslar devrine tarihlenen bir başka Meryem Kiriotissa freskosu yüzünden yapının büyük olasılıkla en azından Palaeologoslar devrinde Meryem Kiriotissa'ya adanmış olduğunu söylemek mümkündür. Şehrin IV. Haçlı Seferi'nde alınışından sonra bu kilise Latinlerin eline geçmiştir. Diakonikondaki bir yarım kubbe üzerinde bulunan ve Fransızlar tarafından 1228 ile 1261 tarihleri arasında resmedildiği düşünülen Assisili Aziz Francis freskoları yapının kullanımına ilişkin önemli bilgiler verir.

1261'de Konstantinopolis'in Latinlerden geri alınmasıyla başlayan dönemde, kültürel sürekliliğin yeniden sağlanması için sanat bir araç olarak kullanılır.



12- Khora Manastırı Kilisesi/Kariye



13- Sarayburnu kazılarında bulunan V. yüzyıla ait maskelerle süslü bir başlık (İstanbul Arkeoloji Müzesi)

VIII. Mikhael Palaiologos'un Meryem Ana Peribleptos Manastırı Kilisesi'ni tamir ettirerek burada yaptırdığı kendisi, eşi Theodora ve oğlu Konstantin'in tasvir edildiği mozaik XVIII. yüzyıl kaynaklarında geçer.

Geç dönem Bizans sanatını anıtsal mimarisi, duvar resimleri ve mozaikleri ile temsil eden en görkemli eser ise, II. Andronikos Palaelogos (1282-1328) iktidarının önemli bir devlet görevlisi olan Theodoros Metokhites baniliğinde tezyin edilen Khora Manastırı Kilisesi'dir (Kariye Müzesi). Zengin resim programında geleneksel Bizans tasvir sanatı özellikleri, aynı dönemde Batılı ressamların Avrupa'daki işleriyle benzerlik gösterir biçimde, neredeyse deneysel bir estetik anlayışıyla yorumlanmıştır. Geç Bizans döneminde sanat, kilisenin sert kurallarından sıyrılmış ve dinî konuları daha özgür bir biçimde dile getirmiştir. Kariye Müzesi mozaiklerinde Helenistik üslubun yeniden canlandığı görülür. Orta Bizans dönemi mozaiklerinde olmayan ve Avrupa'da da ancak Rönesans ile ortaya çıkan önemli bir özellik olarak; sahnelerin genelinde zemin dekoru olarak kullanılan mimari tasvirler ve Helenistik peyzaj motifleri ile derinliği vurgulayan perspektif ögelerinin yer aldığı kompozisyonlar oluşturulmuştur. Kilisenin naosundaki XIV. yüzyıla tarihlenen az sayıda mozaik korunabilmiştir. Batı girişin üzerinde yer alan Koimesis (Meryem'in Ölümü) sahnesi naostan günümüze gelen tek parçadır. İç nartekste ise Meryem'in hayatına ilişkin on dokuz sahne, dış nartekste İsa'nın çocukluk dönemi ve mucizelerini konu alan yirmi altı sahne bulunmaktadır. Bu sahnelerde mimari ve doğa kompozisyonları ile bir arada verilen figürlerin boyları uzun, başları vücutlarına göre daha küçük tasvir edilmiştir. Yüz ifadelerinde abartılı bir görünüm bulunsa da gerçeğe yakınlık dikkati çeker. Dönemin resim sanatında baskın olan, figürleri ruhani değil de dünyevi kılan bu gerçekçi hümanist yaklaşım, yapının paraklesionunda yer alan freskolarda daha belirgindir. Bu mekânın apsis yarım kubbesindeki Anastasis, apsisin iki yanındaki mucizevi diriltme sahneleri ve tonozdaki Son Yargı sahnesini içeren resim programı doğrudan mezar işleviyle ilişkilidir. Özellikle Bizans'ın son evresinde bir kiliseye bitişik olarak yapılan mezar şapelleri yaygınlık kazanmıştır. Kiliselerin standart resim programlarından farklı olarak bu şapellerin ikonografik seçimleri büyük çeşitlilik gösterir.

Başkentte Palailogoslar dönemine ait mozaiklerin büyük bir bölümü 1315-1320 arasında yapılmıştır. Pammakaristos Manastırı Güney Kilisesi orijinalinde On İki Bayram sahnesinden oluşan bir mozaik siklusu içeriyordu. Günümüze yalnız Vaftiz ve Göğe Çıkış sahnelerinden fragmanlar gelebilmiştir. Bemadaki Deesis kompozisyonu ve ana kubbedeki Evrenin Hâkimi İsa tasvirlerinde klasik anlayış hâkimdir. Benzer bir örnek Kilise Camii mozaikleridir. Mekânı örten kubbelerin ortasındaki madalyon içinde Meryem ve İsa figürleri, kubbe dilimlerindeki Tevrat peygamberleri ile çevrelenir. Ayasofya'nın güney galerisinde yer alan Deesis mozaiği ince işçiliği ve duyarlı anlatımıyla bu dönemin en nitelikli anıtsal tasvirlerindendir.

XIV. yüzyılda Galata'da muhtemelen daha eski bir Bizans kilisesinin kalıntıları üzerine Dominiken tarikatına mensup Cenevizliler tarafından inşa edilmiş gotik bir kilise olan ve fetihten sonra camiye çevrilerek "Arap Camii" adıyla anılan yapı; XIX. ve XX. yüzyıllarda neogotik tarzda inşa edilen kiliseler haricinde; İstanbul'daki tek gotik kilisedir. "San Domenico e Paolo" adıyla kurulmuş olan yapı içinde Bizanslı fresko ustaları çalıştırılmıştır. Yapının inşa edildiği dönemde, olasılıkla XIV. yüzyılın ilk yarısında yapılan bu freskolar, 1999 depreminde mihrap önündeki alanda sıvaların kısmen düşmesiyle ortaya çıkmıştır. İzleyen yıllarda yapılan kapsamlı onarım çalışmaları esnasında da Katolikler adına çalışan Bizans ustaları tarafından yapılmış freskolar bulunmuştur.

Ayvansaray'daki Atik Mustafa Paşa Camii'nin



14- Sultanahmet kazılarında ortaya çıkarılan VI. yüzyıla ait Pegasus protomlu sütun başlığı (İstanbul Arkeoloji Müzesi)

(Şeyh Cabir Camii) IX-X. yüzyıllara tarihlenen Azize Thekla Kilisesi olabileceği düşünülmektedir. Yapı içinde Bizans dönemi bezemesine dair herhangi bir ize rastlanmazken 1988 yılındaki tamir sırasında duvarlardan düşmüş mozaik parçaları olduğu bilinmektedir. Güney cephesi Osmanlı dönemi eklemesi olan payandalarla üçe bölünmüştür. Bu üç bölümden doğu ve batı kısımları hemen hemen aynı boyutlardayken orta kısım en geniş olanıdır. Kuzey cephesiyle tamamı ile aynı yapıda olan bu cephenin orta kısmında iki payanda arasında kalan bölümde yer seviyesinden başlayan tek pencerenin üstünde bulunan birbirine bitişik üç kemerin içindeki freskolar 1956 yılındaki bir tamirat sırasında açığa çıkarılmış, korumak amacıyla Mathews tarafından üstü ahşapla kapatılmış, bir yıl sonra fotoğraf çekme amacıyla geçici bir süre için açılıp tekrar kapatılmıştır. Ancak izleyen dönemde uzunca bir süre bu ahşap korumanın arkasında kalan freskolar 1980'li yılların sonunda içlerinde bulundukları nişlerin doldurulması nedeniyle görülemez hâle gelmişlerdir. Açık oldukları zamanda çekilen fotoğraflarda nişlerden ortadakinde Başmelek Mikâil, doğu yönünde Aziz Kosmas ve batı yönünde ise Aziz Damianos görülmektedir. Mathews freskoları üslup özellikleri sebebiyle Palaiologoslar dönemine tarihler.

Dönem kaynaklarında hayranlıkla anlatılan Bizans sanatının taşınabilir örneklerinin önemli kısmı bugün yurt dışındaki müze ve koleksiyonlardadır. Kimileri Bizans imparatorları tarafından iktidar göstergesi olarak armağan edilmiş, kimileri XIII. yüzyıldaki Latin istilasında olduğu gibi yağmayla ve kaçakçılıkla yerinden edilmiş bu eserlerden ganimet olarak batıya gidenlerin 1876'da Le Comte Riant tarafından çıkartılmış kapsamlı listesinden; Latin istilasından önce Konstantinopolis hazinelerinin Franklar ile Venedikliler arasında bölüşülmesinin planlandığı anlaşılmaktadır. Bu eserler arasında Bizans maden sanatının nitelikli örneklerini oluşturan dinî işlevli

objeler de bulunur. Liturjide kullanılan Konstantinopolis üretimi paten, kalis, kaşık, röliker, haç, kandil ve buhurdanların pek çoğu bugün Venedik San Marco Hazinesi başta olmak üzere çeşitli Avrupa müzelerindedir.

Konstantinopolis'te yaygın olmamakla beraber cam, seramik ve kumaş üretimi de yapılmaktaydı. X. yüzyıl ipekli dokumacılığının en parlak dönemidir. Erguvani renkliler, altın ve simle bezeli olanlar gibi imparatorluk ve asaletle özdeşleştirilen belli kumaşlar sadece imparatorluk atölyelerinde dokutulabiliyordu. Bu değerli kumaşlar genelde röliklerin muhafazasında ve imparatorların mezarlarında kullanılırdı.

İstanbul, Bizans İmparatorluğu'na başkentlik ettiği dönemde minyatürlü el yazmalarının üretildiği en önemli merkezlerden birisi olmakla beraber, üretilen eserlerin pek çoğu yurt dışındaki müze ve koleksiyonlardadır. Günümüzde Topkapı Sarayı'nda muhafaza edilen Eski Ahit konularının resmedildiği 8 no.lu Oktateukhos, 352 minyatürüyle türünün XII. yüzyılda üretilmiş en değerli örneklerindendir. XII. yüzyıla dek nitelikli minyatürlü el yazmalarının üretim merkezi Konstantinopolis iken; sonrasında Sina ve Athos örneklerinde olduğu gibi; imparatorluk çevresindeki zengin manastırlarda nitelikli el yazması üretimi artmıştır. Bu veriler, XII. yüzyıldan başlayarak merkezî yapının etkisini kaybettiği ve aynı yetkinlikte yeni merkezlerin oluşmaya başladığı biçiminde yorumlanabilir.

İstanbul Arkeoloji Müzelerinin Hristiyan Eserleri ile Bizans Eserleri Salonlarında ve müzenin bahçesinde bulunan Bizans eserlerinin bir kısmı Konstantinopolis üretimi iken imparatorluğun farklı bölgelerinden gelmiş örnekler de sergilenmektedir. Erken Bizans döneminin dinî yapılarında taşıyıcı mimari elemanlar olarak figürlü, bitkisel, geometrik ve monogram bezemeli sütun başlıkları; İstanbul Sarıgüzel'de bulunmuş ve üzerinde Hristiyanlığın zaferini simgeleyen uçan nikelerin çelenk içinde taşıdığı İsa monogramlarıyla bezeli "Prens Lahdi" başta olmak üzere imparator lahitleri; Fenarî İsa Camii buluntusu havari büstleriyle süslü kiborium kemeri ile kakma taşlarla oluşturulmuş Azize Evdoksia ikonası; Sokullu Mehmet Paşa Camii buluntusu "Meryem ile Çocuk İsa" ikonası; Gülhane buluntusu "Orans Meryem" mermer ikonası; Fatih buluntusu paye üzerindeki imparator betimli kabartma; kantarostan su içen iki tavus kuşunun betimlendiği kabartmalı korkuluk levhası; Kudüs buluntusu Orfeus betimli V. yüzyıl mozaiği; dönemin gözde araba yarışçısı Porfirios adına dikilmiş Erken Bizans dönemi heykellerinin kaideleri; biri Üç Kahin Kral tasvirli Selanik buluntusu iki ambon; imparator heykelleri; İyi Çoban İsa heykelleri; İncil yazarlarının madalyon büstleri; Arcadius ve Theodosios sütunlarına ait parçalar; Studios Manastırı buluntusu İsa'nın Mucizeleri, İsa ve Havari Petrus, İsa'nın Kudüs'e Girişi kabartmaları; Suriye'de bulunmuş Konstantinopolis üretimi gümüş Stuma Pateni; Saraçhane'de bulunan ve Venedik San Marco Meydanı'ndaki porfir Tetrarklar Heykeli'nin Konstantinopolis'ten yağmalanarak götürüldüğünün kanıtı olan heykelin kayıp ayak parçası bu eserlerden bazılarıdır.

KAYNAKLAR

Acara Eser, M., "Liturjide ve Günlük Kullanımda Maden Sanatı", *Kalanlar: 12. ve 13. Yüzyıllarda Türkiye'de Bizans*, ed. Ayla Ödekan, çev. İnci Türkoğlu, İstanbul 2007, s. 37-39.

Akyürek, E., *Bizans'ta Sanat ve Ritüel: Kariye Güney Şapelinin İkonografisi ve İşlevi*, İstanbul 1996.

Dolunay, N., *İstanbul Arkeoloji Müzeleri*, İstanbul 1973.

Eyice, S., *Tarih Boyunca İstanbul*, İstanbul 2006.

Haussig, H. W., *A History of Byzantine Civilization*, çev. J. M. Hussey, New York 1971.

Lowden, J., "Illustrated Octateuch Manuscripts", *The Old Testament in Byzantium*, ed. Paul Magdalino ve Robert Nelson, Washington 2010.

Mango, C., *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul,* Washington 1972.

Mango, C., "Nea Ekklesia", *Oxford Dictionary of Byzantium,* ed. A. P. Kazhdan v.dğr., Oxford 1991, c. 2, s. 1446.

Marinis, V., *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople*, Cambridge 2014.

Mathews, T. F., *The Early Churches of Constantinople,* London 1971.

Necipoğlu, N. (ed.), *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, Leiden 2001.

Ödekan, A., "Artakalanlar, Unutulanlar", *Kalanlar: 12. ve 13. Yüzyıllarda Türkiye'de Bizans*, ed. Ayla Ödekan, çev. İnci Türkoğlu, İstanbul 2007, s. 10-11.

Ötüken, Y., "Bizans Mimarlığı ve Sanatı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1997, c. 1, s. 252-262.

Striker, C. L., Y. D. Kuban (ed.), *Kalenderhane in Istanbul*, Mainz 2007.

Uçkan, Y., V. Bulgurlu, Ö. Çömezoğlu,"Lüks Üretimde ve Günlük Kullanımda Cam Sanatı", *Kalanlar: 12. ve 13. Yüzyıllarda Türkiye'de Bizans*, ed. Ayla Ödekan, çev. İnci Türkoğlu, İstanbul 2007, s. 40-44.

Underwood, P. A., *The Kariye Djami,* III c., Bollingen 1966.

İSTANBUL'DA HAT SANATI

M. UĞUR DERMAN*

Geçmiş asırlardaki Osmanlı deyişiyle Kostantiniyye (veya Kostantaniyye) şehri, XV. asrın son çeyreğinden başlayarak hat sanatıyla birlikte anılır olmuştur. Aynı zaman dilimi içerisinde hüsn-i hattın İstanbul'da Şeyh Hamdullah'la (d. 1429-ö. 1520) beraber Osmanlı'ya has bir hüviyet kazanışından itibaren, bu anlayışın, aralıklı olarak süzülüp arınmalar geçirmek suretiyle XIX. asrın sonlarında en mükemmel mertebesine eriştiği de bilinir. Kimin tarafından ve ne zaman söylenildiği belirlenemeyen: "Kur'an-ı Kerim Hicaz'da nazil oldu, Mısır'da okundu, İstanbul'da yazıldı." ifadesinin birinci ve üçüncü şıklarında mutlak, ikinci şıkkında da -İstanbul tilaveti kulak ardı edilmemek kaydıyla- kâfi derecede isabet olduğu, bütün aklıselim sahiplerince kabul görmüştür. Bu sözle, Kur'an-ı Kerim'in mushaf şeklindeki bütünü olduğu kadar, mesela bir camide kuşak olarak *celî sülüs*le yazılmış bir sure veya cami kubbelerinde, levhalarda yer alan bir yahut birkaç ayetin kastedilmiş bulunduğu aşikârdır. Şu hâle göre, hüsn-i hattın zaman içinde yenilenerek beş asır müddetle icra sahasına konulduğu rakipsiz beldenin İstanbul olduğu muhakkaktır. Bu sebeple, Yahya Kemal (d. 1884-ö. 1958) ve Mesud Cemil'in (d. 1902-ö. 1963) klasik Türk musikisini tahsisen "İstanbul musikisi" ismiyle anışlarından mülhem olarak, Osmanlı-Türk hattına da, "İstanbul hattı" denilmesinde isabet bulunduğu düşünülebilir.

İstanbul, Osmanlılar tarafından fethedildikten sonra, bu beldeye onlarla birlikte giren ilk ve en yeni unsurlardan biri herhâlde Arap asıllı İslamî harfler olmalıdır. Aynı hâl, daha önce Osmanlı payitahtı olarak seçilmiş bulunan Bursa ve Edirne şehirleri için de varittir. Evvelki asırlarda gelişerek, Anadolu haricindeki İslam ülkelerinde de kullanılan bu harf sistemi, son olarak XIII. yüzyılda Bağdad'ın Abbasî ve İlhanlı devirlerini yaşayan Yâkût el-Musta'sımî'nin (ö. 1298) elinde kesin kaideleriyle belirlenmiş; bu üslup, hususiyle İran sahası ve Orta Asya'daki sair İslam ülkelerinin çoğunda kabul görmüştü.



1- Şeyh Hamdullah'tan aklâm-ı sitte örneği

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Resim ve alt yazılar yazar tarafından hazırlanmıştır.



2- Şeyh Hamdullah'ın nesih hattıyla Sultan II. Bayezid için yazdığı mushafın *serlevhası*

İstanbul'un fethinden evvel Osmanlılarda da durum farklı değildi. Topluca *aklâm-ı sitte* olarak adlandırılan *sülüs, nesih, muhakkak, reyhânî, tevkî'* ve *rıkā'* yazılarından son ikisi Divan-ı Hümayun'dan sâdır olan emirlerde (ferman, berat...) kullanılır; metin kısa ise *tevkî',* uzun ise *rıkā'* hattı tercih olunurdu. Kur'an-ı Kerim yazılmasında ise *nesih* veya *reyhânî* yazıları en çok kullanılan iki hat nev'iydi.

İstanbul'da Aklâm-ı Sitte

İstanbul'un fethinden sonraki ilk yıllarda (Fatih devri) bu beldede yazılıp da zamanımıza kadar gelmiş sanat nitelikli bir mushafa bugüne kadar rastlanmış değildir. Dinî hayatlarını Kur'an-ı Kerim'i okuyarak yaşayan Müslümanların ihtiyacını karşılamak üzere gerekli olan mushafların, önceleri nerede yazılıp da İstanbul'a getirildiği belirlenememekle beraber, bunların başta eski payitaht Edirne olmak üzere, XV. asrın ikinci yarısında bir sanat merkezi kimliğini taşıyan Osmanlı şehri Amasya'dan temin olunduğu zannındayız. Fatih Sultan Mehmed'in (1451-1481) hususi kütüphanesi için yazılmasını istediği bazı ilmî ve tıbbî kitap nüshaları da bu şehirde hazırlanmış, vaktimize kadar erişmiştir. Yeni bir Osmanlı şehri olan İstanbul'a kazandırılan abidelerin kitabelerinde ise ilk olarak baba-oğul iki Edirneli hattatın isimlerine rastlanmaktadır. Bunların izahı aşağıda yer alan İstanbul kitabelerine dair bahse bırakılmıştır (Resim 44).

İstanbul klasik hat nevilerinin farklı üsluplar kazandığı bir belde olduğu kadar, bazı yeni hat çeşitlerinin sanat âlemine doğduğu şehir vasfıyla da bilinir. Burada, önce Osmanlıların hat üslubuna İstanbul'da getirdikleri değişiklikler kısaca sıralanacak, daha sonra da bu şehirde doğan yeni hat nevileri tanıtılacaktır. Amasya'da doğup yetişmiş bir ulu hattatın, Sultan II. Bayezid (1481-1512)



3- Şeyh Hamdullah'ın Bayezid Câmii'ndeki *celî sülüs* kitabesi

padişah olduktan sonra İstanbul'a gelişi, Amasya'nın aynı konudaki üstünlüğünü bu şehre kaydırmıştır, denilse yerinde olur. Hat eğitimi aldığı bilinen en eski padişah sayılan Sultan II. Bayezid, Amasya'dayken hat meşk ettiği hocası Şeyh Hamdullah'a tavsiyelerde bulunarak, onun Yâkût yazıları üzerinde ciddi bir araştırma ve inceleme yapmasına zemin hazırlamıştır. Esasen Yâkût tavrında yazan bu ihatalı hattat, XIII. asrın kadim üstadının hatlarındaki estetik sırlara vâkıf olarak, orada mevcut güzellikleri kendi eline, gözüne olduğu kadar zihnine ve gönlüne de yerleştirmesini bildi. Şeyh'in İstanbul Alemdağı'nda bugün Sarıgazi adıyla tanınan Sarıkadı karyesinde birkaç aylık ibadet yalnızlığına çekilerek bu başarıyı kazandığı kaynaklarda zikredilir.

Hüsn-i hat, en usta hattatların bile ellerinden kâğıda akarken harflerin veya harf gruplarının sair benzerlerinden farklılıklar göstermesi insanoğlunun



4- Ahmed Karahisarî'den müselsel *celî sülüs* levha

fıtratı icabıdır. İşte bunların en mükemmellerini seçip kendi şivesini ona göre tadil etmek, ancak Şeyh gibi bir "hat ermişi"nin üstesinden gelebileceği hususlardandır.

En başta *nesih* hattı sayılmak üzere, *aklâm-ı sitte*nin bütün nevileri Amasyalı Şeyh Hamdullah eliyle takriben 1485 yılından başlayarak İstanbul'da tedricen yeni bir üsluba kavuştu (Resim 1). Bu üslubun önde gelen hattatlarına "Şeyh-i sânî (İkinci Şeyh)" lakabının verilmesi Şeyh Hamdullah tavrının o çağda ne mertebede hükümran olduğunu gösterir. *Aklâm-ı sitte*deki bu toplu değişiklik, Şeyh'in kendi devrinde söylenen, "nesh" ve "muhakkak" kelimelerinin de cinaslı olarak hat ismi dışındaki manalarıyla kullanıldığı şu beyitte veciz bir şekilde belirtilmiştir:

Şeyhoğlu Hamdi hattı tâ kim buldu zuhur,
Âlemde bu muhakkak, nesh oldu hatt-ı Yâkût.

(Şeyhoğlu Hamdi hattı ortaya çıkınca, Yâkût yazılarının ortadan kalktığı muhakkaktır.)

Babası Sühreverdî tarikatı şeyhlerinden olduğu için imzalarında "İbnü'ş-Şeyh" (Şeyh oğlu) künyesini kullanan, kendisi de Okmeydanı'ndaki Atıcılar Tekkesi'nin şeyhliğinde bulunduğundan dolayı, sanat camiasında "Şeyh" olarak anılan Hamdullah Efendi eliyle *aklâm-ı sitte*de gerçekleştirilen bu ilk "İstanbulî" değişim, kendisi ve yetiştirdiği talebeleri tarafından XVI. yüzyılda süratle yayıldı (Resim 2). Ancak, uzaktan okunabilecek kadar iri yazılması gereken ve daha ziyade kitabelerde kullanılan *celî sülüs* hattında Şeyh ve ona tâbi olanlar fazla muvaffak olamamışlardır (Resim 3). XVII. asrın son çeyreğine kadar bütün kemaliyle süren Şeyh vadisinin "Her kemâlin bir zevâli vardır." düsturunca nasıl nihayete erdiğine

5- Ahmed Karahisarî'nin *En'âm-ı Şerif'* inden bir sayfa (*muhakkak, nesih, mesâhif* ve sülüs hatlarıyla)



6- Mustafa Dede'nin *sülüs-nesih* kıt'ası.



7- Derviş Ali'den *sülüs-nesih* kıt'a

geçmezden önce, XVI. yüzyılda yine İstanbul'daki yeni bir *aklâm-ı sitte* harekâtını hatırlamak gerekecektir.

Afyonkarahisarı'nda doğduğu için Karahisarî nisbesiyle şöhret bulan Ahmed Şemseddin Efendi (d. 1470?-ö. 1556), İran'ın Kirman şehrinden gelen, bundan dolayı Kirmanî nisbesiyle tanınan Esedullah Efendi'den (ö. 1488) muhtemelen İstanbul'da, Yâkût tarzı *aklâm-ı sitte*yi meşk edip Şeyh'in kapattığı o yolu -kendi üstün zevkini de ilave ederek- yeniden ihya etmeye çalıştı (Resim 4). Seçtiği eskimiş yol dolayısıyla harf mükemmeliyetinde Şeyh Hamdullah'a erişemeyen Karahisarî, bunları satıra döktüğünde olağanüstü tertipleriyle dikkat çeker; akla gelmedik istifleri gerçekleştirir (Resim 5). Bu çalışmaları:

Hatt-ı hûb içre beyaza çıkaran kendüzünü
Yazının Karahisârî'dir ağartan yüzünü.

(Güzel hatlar içinde kendi özünü beyaza çıkaran
ve yazının yüzünü ağartan Karahisarî'dir.)

beytiyle, zamanında çok takdir görmüştür. Onun *celî sülüs*ü de Şeyh'e göre fazlasıyla başarılıdır. Bundan ötürü, eğer Şeyh'in harflerde, Karahisarî'nin terkipte gösterdiği üstünlük tek hattatta toplansaydı, daha aşağıda bahsedilecek olan Râkım çağı belki XVIII. yüzyılı beklemeden gelirdi, kanaatindeyiz.

İstanbul'un fethi öncesi, hüsn-i hatta ehemmiyet veren İslam ülkelerinde mushafların daha sanatlı yazımı için, tercih edilen sahife planı: "1 satır *muhakkak*+5 satır *nesih*+1 satır *sülüs* (veya *muhakkak*)+5 satır *nesih*+1 satır *muhakkak*" sırasıyla tertiplenirdi. Bütün bu sayılan hat nevileri Yâkût'un XIII. asırda Bağdat'ta son şeklini verdiği üsluba benzetilme gayreti içinde yazılıyordu. Osmanlı hattatlığında fazla rağbet görmeyen ve *aklâm-ı sitte*nin karışık olarak kullanıldığı bu mushaflardan birini Karahisarî yazmış, fakat tamamlamaya ömrü yetmemiştir.[1] Yazı şivesinde kendisine en ziyade yanaşan talebesinin Hasan Çelebi (ö. 1594'ten sonra) olduğu, onun Süleymaniye ve Edirne/Selimiye'deki yazılarından anlaşılır. Lakin İstanbul'daki sanat anlayışının -bir daha açılmamak üzere- kapadığı Yâkût yolunu Karahisarî'nin öğrencileri ancak bir hattat nesli yürütebilmişler; Tophane'deki Kılıç Ali Paşa Camii'nin hattatı Demircikulu Yusuf Efendi (d. 1514-ö. 1611) ile bu tarz son bulmuştur.

Birçok hattat yetiştiren Şeyh Hamdullah'ın üslubu, damadı Şükrullah Halife (ö. 1543'ten sonra) ve oğlu Mustafa Dede (d. 1495-ö. 1538) yoluyla ilerdeki nesillere taşındı (Resim 6). Bu arada yetişen üstadların bir kısmı eser vererek hüsn-i hatta hizmet ettiler, bir kısmı ise bu hizmetlerine ilaveten öğrenci yetiştirmeyi de şiar edindiler. Hüsn-i hattı İstanbul'da meşk edip de memuriyetle taşraya tayin olunan hat müntesipleri de bu İstanbul tavrını gittikleri beldede öğreterek yaydılar. Fakat Osmanlılar, ilerleyen zamanda Kur'an için *nesih* hattına rağbet ederek, en ziyade bu hatla, mushaf, En'âm-ı Şerîf ve dua mecmuaları talebini karşıladılar. Bu sebeple *Tuhfe-i Hattâtîn* isimli kaynak eser, *nesih* hattını XVIII. asırda tarif etmek için "*hâdim-i Kelâm-ı Kadîm*" (Kur'an-ı

1 TSMK, H.S. 5.

8- Hâfız Osman'ın *nesih* hattıyla mushafının *serlevhası*

Kerim'in hizmetkârı) tabirini kullanır.[2] Şeyh vadisini ileriki nesillere taşıyanlar arasında İmam Mehmed (ö. 1642), Ramazan b. İsmail (ö. 1680), Derviş Ali (ö. 1673), Suyolcuzade Mustafa Eyyûbî (ö. 1686), Ağakapılı İsmail (ö. 1706) gibi isimler, ilk hatırlanacak hattatlardandır (Resim 7).

Aklâm-ı sitte -ilk defa olarak İstanbullu- bir hat dehası eliyle ikinci bir tekâmülü 1678'den itibaren yine İstanbul'da geçirdi. Hafız Osman (d. 1642-ö. 1698) isimli bu deha (Resim 8), neredeyse iki asır önce, aslen Amasyalı olan Şeyh'in İstanbul'daki başarısını, bu defa onun harfleri üzerinden seçimde bulunarak elde etti ve bu "yerli değişim" sonunda ortaya çıkan Hafız Osman üslubu



9- Hâfız Osman'ın *sülüs-nesih* kıt'ası

2 Müstakimzâde Süleyman Sadeddin, *Tuhfe-i Hattâtîn,* nşr. İbnülemin Mahmud Kemal, İstanbul 1928, s. 28.



10- Yedikuleli Seyyid Abdullah'ın Sultan III. Ahmed için *nesih* hattıyla yazdığı mushafın *serlevhası*

ilerdeki nihai hat güzelliklerinin temelini oluşturdu (Resim 9). Bunun tabii neticesi olarak, Şeyh tarzındaki yazı 15 yıl içinde unutularak maziye bırakıldı. Hafız Osman'ın yetiştirdiği birçok hattat arasında -kendisinin de takdirini kazanan- Yedikuleli Seyyid Abdullah Efendi (d. 1670-ö. 1731) ön sırayı tutar (Resim 10).

Aklâm-ı sitte çeşitlerinden *muhakkak* ve *reyhânî,* Hafız Osman'dan sonra artık İstanbul'da terk edilmiş duruma gelmişti. *Muhakkak*la sadece Besmele yazılması, zamanımıza kadar sürdürülmüştür (Resim 28). *Tevkî'* hattı bazı cami boyu mushaflarda *surebaşı* yazısı olarak kullanılmış, bunun dışında yerini *rıkā'* nevine bırakmıştır. Hattat imzalarında ve her türlü icazetnamede geniş bir kullanım sahası bulan *rıkā'*, yuvarlak karakteri ve harflerinin birbirine bağlı tarzda yazılmasıyla çok benimsenmiştir.

Bir sanatın yükselmesi, devlet kademesinin de onunla ilgilenmesi sayesinde olur. Hat ve onun beraberindeki kitap sanatlarının, Osmanlı'da padişah ve sadrazam mertebesinde rağbet gördüğü mutlak ve muhakkaktır. Eser toplamak dışında, gençliklerinde bizzat meşk ederek bunu devam ettiren, ancak devlet meşgalesi arasında bu meşguliyetlerinden vazgeçen hayli isim vardır. Mesela Sultan II. Mustafa (d. 1664-ö. 1703) padişahlığı, Sultan III. Ahmed (d. 1673-ö. 1736) şehzadeliği sırasında Hafız Osman'dan *sülüs-nesih* meşk etmişlerdir (Resim 11). Sultan II. Mustafa, hocası kendisine harf tariflerinde bulunurken, hokkasını onun kalemini



11- Sultan III. Ahmed'in Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet dâiresi kapı üstündeki *celî sülüs* Kelime-i Tevhîd'i



12- İsmail Zühdi'den *sülüs-nesih* çift kıt'a



13- Mustafa Râkım'dan *celî sülüs* istifli levha

rahat batırabileceği yakınlıkta hürmeten tutarmış. Bir defasında bu seyirden heyecanlanıp *"Artık bir Osman Efendi de yetişmez!"* deyince, bu ulu hattatın verdiği cevap çok manalıdır: *"Estağfirullah, efendimiz gibi hocasına hokka tutan padişahlar geldikçe, daha çok Hafız Osmanlar yetişir hünkârım!"* Bu şehirde kitabe olarak eser bırakan padişahlar, daha ilerideki İstanbul kitabelerine dair bahiste anılacaktır.

Matbaanın Osmanlı'ya girmediği devirlerde, ömrünü, takriben 600 sahife tutan mushafı yazıp çoğaltarak değerlendiren bir hattat zümresi vardı. Onların yazı yazmaktaki süratleri göz önüne alınırsa, birer canlı matbaa hükmünde oldukları daha iyi anlaşılır. Tarihimizde -basımına başlanmadan önce- daima *yazma mushaf*lardan istifade edilir, herkes mali gücüne göre tanınmış veya sıradan bir hattatın yazdığı mushafı evinde veya elinde bulundurmak isterdi. Buna imkânı olmayanlar, hayırseverler tarafından vakfedilmiş cami mushaflarını mescit veya dergâha gittiklerinde okurlardı.

Eski kaynak eserlerde mushafların ebadına dair toplu bir bahis yoksa da, yer yer geçen ifadelerden faydalanılarak -İstanbul'da yazılanlar için- büyükten küçüğe doğru şöyle bir sıralama yapılabilir:

Cami (rahle) mushafı: Camilerde okunmak üzere yazdırılıp vakfedilen ve ekseriya rahle üstünde



14- Mustafa Râkım'ın Nusretiye Camii'ndeki *celî sülüs* kuşağı



15- Mustafa Râkım'ın Fatih Camii'ndeki kapı üstü *celî sülüs* kitabelerinden biri

tutulan en büyük ebat,
Büyük (kebîrî) kıt'a mushaf (1/1): Cami mushafının yarısı ebadındaki mushaf,
Vezirî kıt'a mushaf (1/2): Büyük kıtanın yarısı ebadındaki mushaf,
Küçük (rubu') kıt'a mushaf (1/4): Vezirî kıtanın yarısı ebadındaki mushaf,
Sümün kıt'a mushaf (1/8): Küçük kıtanın yarısı ebadındaki mushaf,
Sancak mushafı: Herhangi bir nispete tâbi olmayan, sancak üstüne takılmak üzere ekseriya altıgen veya sekizgen -nadiren dikdörtgen- sahifeli en ufak boydaki mushaf.

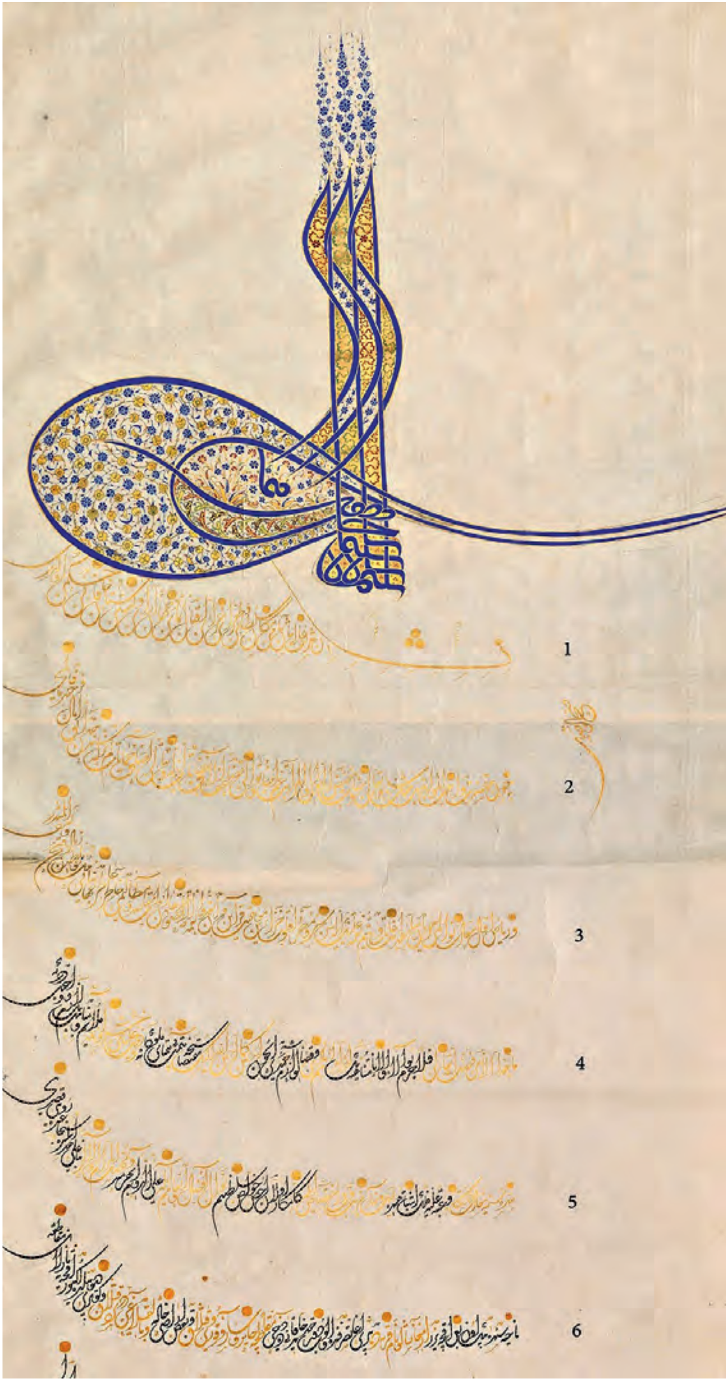
Elbette bu tasnife uymayan ebatlarda yazılmış mushaflara da tesadüf edilir, fakat Osmanlı mushaflarında sahife düzeni daima dikine mustatil (dörtgen) biçimindedir ve umumiyetle yazı sahası 4/7 nispetini muhafaza eder. Bunun yüksekliği de takriben mushafın eni kadardır.

Büyük hattatların yazdıkları mushafların sayısı -aşırı itina ve titizlikten dolayı-tabiatıyla, azdır. Lakin Ramazan b. İsmail, Mehmed b. Ebubekir (ö. 1726), Çemşir Hafız Salih (ö. 1821) gibi rekor kıran, kalemi hızlı üstadlar da zuhur etmiştir. Bunlardan Ramazan Efendi'nin hiç aksatmadan, her sabah yarım cüz yazmakla iki ayda bir mushafı tamamladığı, ömrünce 400 adet yazdığı bilinir.

Daima Kur'an kitabetiyle uğraşmayan İstanbullu hat erbabı, tamamı 30 cüz (Her cüz 20 sahifelik bir Kur'an bölümüdür) olan mushafın onuncu cüzünden itibaren yazmağa başlayıp nihayete kadarını bitirirlerdi. Sonra Fatiha'dan, yani en baştan alarak onuncu cüze kadar olan bölüm tamamlanır; baş tarafın mükemmel bir *nesih* hattıyla olabilmesi için bu yola gidilirdi. Zira henüz kıvama gelmeden yazılan kısımlar, onuncu cüzden sona doğru azalarak kaybolurdu. Her sahifenin yazılması tamamlanınca, daha ince kalemle okumaya yardımcı olan *hareke*ler, sonra yine başka bir kalem ve *surh mürekkeb* ile *secâvend* denilen tevakkuf işaretleri konulurdu. Başta Hafız Osman olmak üzere, bazı namlı hattatlar, *hareke* ve *secâvend* işaretlerini koyma işini, cüzü tamamlayınca gerçekleştirirler, böylece İlahî metni -hata ihtimalini bertaraf etmek üzere- iki kere daha gözden geçirmiş olurlardı.[3] Şayet düzeltilemeyecek hata varsa, o varak çıkartılırdı ki, bunlara *muhrec sahife* denilir. *Nesih* hattının kemale eriştiği XIX. yüzyılda, İstanbullu hat üstadlarının bu sahifeleri zayi etmeyip de verdikleri müzehhipler, bunları müstakil olarak bezeyip, müşterilerine örnek sahife olarak gösterir ve alacakları tezhip ücretini buna göre tayin ederlerdi.

İtina ile hazırlandıkları için sanat kıymeti taşıyan mushafların yazılması çok zaman alırdı. Bu müddet, hattatın kalem süratine ve ruh hâletine göre, elbette azalır veya çoğalır. Konuyla ilgili XIX. yüzyıla ait bir hadiseyi nakletmenin tam yeridir: İstanbul'un son devirdeki *nesih* üstadlarından Yahya Hilmi Efendi (d. 1833-ö. 1907) hacca gitmeye hazırlanırken, annesi de birlikte gelmek ister. İkisine yetecek para yok... Genç hattatımız, ramazanın ilk günlerinde bir Kur'an'a başlayarak, yarım cüz gündüz, yarım cüz gece

3 Müstakimzâde, *Tuhfe,* s. 624.



16- Sultan II. Selim tuğralı *celî dîvânî* bir berat

yazmak suretiyle, Kur'an'ı bayrama kadar yirmi altı günde tamamlar. Annesi, bu mushafı varlıklı bir zata götürüp hediyesi olan 7.500 kuruşu alır ve oğluyla birlikte hac farizasını ifa eder. Aynı hattat, ömrünün son yıllarında başladığı bir Kur'an'ın her gün bir, iki sahifesini yazabilmiştir ki, bu sürat ile mushaf bir buçuk senede ancak tamamlanmıştır. Yeri gelmişken, iki cümle evvel geçen *hediye* tabiri üzerinde de duralım: Bir mushafa sahip olabilmek için, bedel ve satış kavramları yerine, "kaça hediye edileceği" veya "hediyesinin ne kadara baliğ olacağı"nın sorulması,



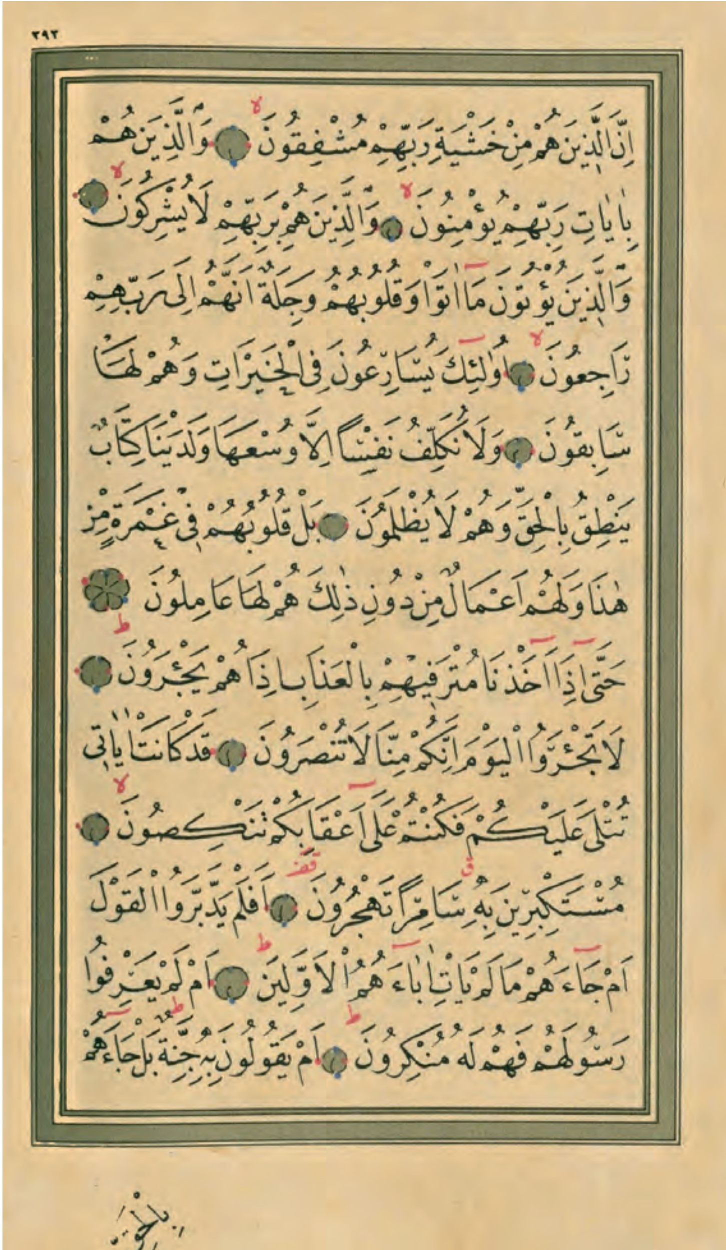
17- Mahmud Celâleddin'in *celî sülüs* levhası

bu hususta köklü bir teamül ve İstanbul nezaketidir. Bununla kastedilen de, Kitabullah'a maddiyatla değer biçilmemesiydi.

Hafız Osman'ın *sülüs, nesih* ve *rıkā'* hatlarının Nedim'in şiirleri kadar İstanbul rayihası taşımasına mukabil, *celî sülüs*ü onun ismine yakışmayacak kadar gerilerde kalmıştır. Zaten bunlardan kendisine ait olduğu bilinenleri, bazı *murakkaa*larında (hat albümü) *sülüs* yerine yazdığı *celî sülüs* satırlar ve Üsküdar'daki Şehit Süleyman Paşa Camii'nin çeşmesi ve Karacaahmet Kabristanı'ndaki Siyavuş Paşa kabri kitabeleridir. Ağzı geniş kalemle yazılan *celî sülüs* hattı esasen XVI. asırdan sonra irtifa kaybetmeye başlamış, Hafız Osman'dan başka *celî sülüs*le eser veren Eğrikapılı Mehmed Rasim (d. 1688-ö. 1756), Yahya Fahreddin (ö. 1756) gibi aynı zamanda *celî sülüs*le uğraşan usta hattatlarda da bu hâl devam etmiştir. Lakin XVIII. asrın ikinci yarısında Mehmed adındaki Ünyeli bir kaptanın yelkenlisine koyup çocuk yaşlarında İstanbul'a getirdiği iki oğlu, bu yüzyılın hüsn-i hattına, anılan beldede yön vermeyi bilmişlerdir. Zühdî (Resim 12) mahlasını alan İsmail Efendi (ö. 1806) *sülüs-nesih*te Hafız Osman yolunun -devrindeki en başarılı temsilcisi olarak- kardeşi Mustafa'yı yetiştirmiş, ona on iki yaşındayken Râkım mahlasını ve *sülüs-nesih* icazetnamesini vermiştir. Aynı zamanda Batı tarzı resimle de uğraşan Mustafa Râkım (d. 1758-ö. 1826) Hafız Osman'ın *murakkaa* ve *karalama*larındaki en güzel *sülüs* harflerini *celî sülüs*e



18- Sultan Abdülmecid'den *sülüs-nesih* kıt'a



19- Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin *nesih* hattıyla mushafından sahife

tatbik ederek, buna eklediği üstün zevkiyle, fevkalade mükemmel *celî sülüs* levhalar (Resim 13), kuşaklar (Resim 14) kitabeler (Resim 15) yazmıştır. Bunları görünce, hüsn-i hattı "Râkım öncesi/Râkım sonrası" şeklinde sınıflandırmanın doğruluğuna inanmak gerekir.

Râkım'ın adı geçince, padişah tuğraları bahsine de girmeden olmaz. Çünkü bu deha sahibi zat, *celî sülüs*teki başarısını tuğrada da göstermiş (Resim 44); aynı zamanda talebesi olan Sultan II. Mahmud'dan (d. 1785-ö. 1839) da çok teşvik ve takdir kazanmıştır. En eski ve ilkel şekliyle görüleni, 1324 tarihli Orhan Gazi'ye ait olan ve zamanla değişikliğe uğrayan padişah tuğraları da XlX. yüzyıl başlangıcında (Sultan III. Selim devri) yine Râkım'ın dehasıyla İstanbul'da güzelliğinin zirvesine erişti ve sonunda Sami Efendi (d. 1838-ö. 1912) ile kemalini buldu (Resim 25). Bu arada, XVI. asrın haşmetini aksettiren fevkalade tezhipli Kanunî, II. Selim, III. Murad gibi Osmanlı sultanlarının, kâğıt veya deri üstünde görülen zarif tuğraları da hatırlanmadan geçilemez (Resim 16).

Şimdi *celî sülüs* bahsine yeniden dönersek: Mustafa Râkım'ın vefatından sonra onun Haşim (ö. 1845) ve Recai Şakir (d. 1804-ö. 1874) isimli iki seçkin talebesi aynı *celî* üslubuyla sanat hayatlarını sürdürdüler. Lakin Dağıstan'dan İstanbul'a gelerek hüsn-i hattı öğrenen Mahmud Celaleddin (ö. 1829) isimli hat üstadı, *sülüs-nesih*te Şeyh ve Hafız Osman yolunun takipçisi olsa da, *celî sülüs*te son derece katı ve durgun, hareke işaretleri de alabildiğine ince bir tavrın sahibi olmuş (Resim 17); Sultan Abdülmecid'in (d. 1823-ö. 1861) o yola rağbeti dolayısıyla (Resim 18) ancak bir hattat nesli hükmünü sürdürerek unutulmaya terk edilmiştir.

XIX. asır, *aklâm-ı sitte*nin tedavüldeki cinslerinin (*sülüs, nesih ve rıkā'*) şah devridir. Bu asırda, taşradan gelerek İstanbul'da yetişip de unutulmazlar arasına giren Kadıasker Mustafa İzzet (d. 1801-ö. 1876, Resim 19, 20) ile Mehmed Şevkî (d. 1829-ö. 1887) efendileri ve onların yetiştirdiklerini hürmet ve rahmetle yâd ederiz. Hele Şevkî tavrı XXI. asırda bile Türk hat sanatında hâlâ geçerliliğini korumaktadır (Resim 21-22). Kadıasker'in öğrencileri arasında Şefik Bey (d. 1820-ö. 1880) ise bilhassa *celî sülüs*te temâyüz eder (Resim 23).

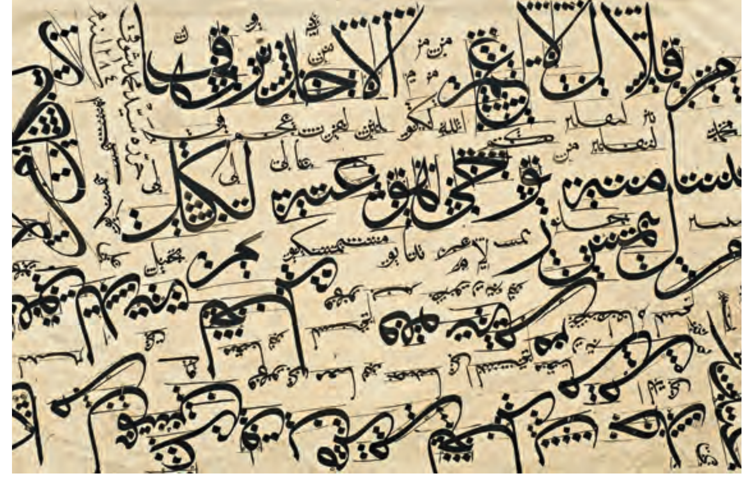
*Celî sülüs*teki Râkım üslubunu daha da yoluna oturtan son isimler ise Sami Efendi (Resim 24) ve onun talebesi Hacı Nazif Bey'dir (d. 1846-ö. 1913, Resim 26). Çarşanbalı Hacı Arif Bey (ö. 1892, Resim 27) de bu sanat yarışında, hayatta kaldığı müddetçe Sami ile atbaşı beraber gitmiştir. *Celî sülüs*te bugün bile Sami Efendi üslubuna bağlılık esastır. Onun Bahçekapı'daki Yeni Cami sebil ve çeşmesi için 1325/1907'de yeniden yazdığı,



20- Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'den *celî sülüs* levha



21- Mehmed Şevkî Efendi'nin *sülüs-nesih* hilye levhası



22- Mehmed Şevkî Efendi'nin *sülüs-nesih* karalaması (Hattatların ellerinin durmaması için yaptıkları harf çalışmaları)

aslı 1074/1664 tarihli on iki satırlık kitabe manzumesi, kendisinden sonra gelen bütün *celî sülüs* hattatlarına rehberlik etmiş ve etmektedir (Resim 24).

XIX. yüzyıl ve XX. yüzyılın ilk çeyreği Osmanlı hüsn-i hattının mükemmeliyette zirveye eriştiği çağdır. Bu devrin mühim isimlerinden bazılarını birer eserleriyle sıralarsak: Şefik Bey'in mushaflarıyla ünlü talebesi Hasan Rıza Efendi (d. 1849-ö. 1920, Resim 28), Reisülhattâtîn unvanını alan Hacı Kâmil Akdik (d. 1861-ö. 1941, Resim 29), Osmanlı'nın son tuğrakeşi İsmail Hakkı Altunbezer (d. 1873-ö. 1946, Resim 30), Hatip Ömer Vasfi (d. 1880-ö. 1928, Resim 31), Neyzen Emin Yazıcı (d. 1883-ö. 1945, Resim 32), Mâcid Ayral (d. 1891-ö. 1961, Resim 33), Hâmid Aytaç (d. 1891-ö. 1982, Resim 34), Halim Özyazıcı (d. 1898-ö. 1964, Resim 35) hatıra ilk gelenlerdendir. Burada ismi yeralmayan daha birçok hattatı da rahmetle yâd ediyoruz.

İstanbul'da Kullanılan Diğer Hat Nevileri

XV. yüzyıl başlarında *kadîm ta'lîk* yazısının İran sahasındaki istihalesinden doğarak orada kullanılmağa başlanan *nesta'lîk* hattı Anadolu'ya geldikten sonra İstanbul'da da yeni bir yazı nevi olarak XVI. asırda kabul gördü. Ancak İstanbul'da sadece *ta'lîk* adıyla anılan bu yazı, *hurde* denilen ince şekliyle Bâb-ı Fetva tarafından benimsendi. Şer'î ve kazai kararların kaydında kullanıldığı kadar, şuara divanlarının yazılmasına da tahsis edilen bu hat nev'i, XVII. yüzyıl ortalarında İran'ın *nesta'lîk*teki büyük ismi İmâdü'l-Hasenî (ö. 1615) üslubunun, talebesi Buharalı Derviş Abdi (ö. 1647) eliyle İstanbul'a gelerek yayılışıyla daha da ehemmiyet kazandı; aynı üslupla eserler ve kitabeler tertiplenmeye devam olundu. Bunlar İstanbul'da yazıldığı, hattatları da Osmanlı Türk'ü oldukları hâlde, İmâd üslubuna son derecede bağlı bulundukları ve kendisini taklit ederek yazdıkları



23- Mehmed Şefik Bey'in İstanbul Üniversitesi merkez binası üstündeki *celî-sülüs* kitabesi



24- Sâmi Efendi'nin Yenicami çeşme ve sebilindeki *celî-sülüs* kitabesi

için "İmâd-ı Rûm" (Anadolu'nun İmâd'ı) lakabıyla anılır oldular. Aynı üslubu sürdürenler arasında Tophaneli Mahmud (ö. 1669), Siyâhî Ahmed (ö. 1688), Durmuşzade Ahmed (ö. 1717), Hekimbaşı Kâtibzade Mehmed Refi' (ö. 1768), Şeyhülislam Veliyüddin (ö. 1768, Resim 36), Dedezade Mehmed Said (ö. 1759) efendiler akla ilk gelecek isimlerdendir.

Derviş Abdi devrinden 150 yıla yakın bir zaman geçtikten sonra sanat âlemine gelen ve sağ tarafı anadan doğma felçli olduğu için sol eliyle yazmağa muktedir olan Mehmed Esad Efendi (ö. 1798) -ki bu sebeple Yesârî lakabıyla anılır (Resim 37)- vaktiyle Şeyh'in ve Hafız Osman'ın hattaki güzellikleri gönül gözüyle görerek seçmesi gibi- o da İmâd'ın harflerinden Osmanlı zevkine uyanları intihap ile 1775'ten itibaren farklı bir şivede eser vermeye başladı ve *ta'lîk/celi ta'lîk* hattına Osmanlı damgasını vurdu. Bu hususta, sanat hayatı arayışlarla geçen Yesârî'nin en büyük eseri olarak vasıflandırabileceğimiz oğlu ve talebesi Yesârîzade Mustafa İzzet Efendi (ö. 1849), babasının noksanlarını da tamamlayarak hayatını *celî ta'lîk* hattına adadı ve ardından birçok mükemmel levha (Resim 38) ve yüzlerce İstanbul kitabesi bıraktı. Bu arada *ta'lîk*le hilyeler de yazdı (Resim 39). *Celî sülüs* bahsinde anılan Sami Efendi ile Çarşanbalı Hacı Arif ve Hacı Nazif (Resim 41) beyler, *celî ta'lîk*de de yaşadıkları devrin Yesârîzade üslubundaki en mükemmel temsilcileri olmuşlar; levha ve kitabe olarak İstanbul'a çok latif eserler kazandırmışlardır. Burada Sâmi Efendi'nin *ta'lîk* talebesinden ikisinin eserlerine örnek verelim: Hulûsi Yazgan (d. 1869-ö. 1940, Resim 42), Necmeddin Okyay (d. 1883-ö. 1976, Resim 43).

Tevkî' ve *rıkā'* yazılarının İran sahasında kazandığı farklılıklardan doğan *kadîm ta'lîk* hattı o topraklarda bulunan İslam devletlerinde resmî yazışmalar için *münşîler* tarafından kullanılmaktaydı. Bu devletlerden biri olan Akkoyunlular, 1473 yılında Osmanlılarla Otlukbeli Savaşı'nda karşılaşmaları sonunda mağlup oldular. Fatih Sultan Mehmed, Uzun Hasan'ın sarayındaki sanatkârları da İstanbul'a getirdi ve bahse konu *kadîm ta'lîk* hattı İstanbul'da zamanla esaslı bir şekil değişikliğine uğrayıp XV. yüzyıl sonlarında *dîvânî* adıyla farklı bir yazı olarak doğdu. O devre kadar resmî yazışmalar için *tevkî'* veya *rıkā'* hatlarının geçerli olduğu Divan-ı Hümayun'un bu yeni şekillenen yazısı, kısa bir müddet sonra



25- Sâmi Efendi'nin Kapalıçarşı kapısı üstündeki Sultan II. Abdülhamid tuğra kitabesi

daha da girift bünyesi ve satırlarının kanal hâlindeki görünüşüyle ilkinden farklı bir mahiyet kazandı. *Celî dîvânî* (Resim 16) adıyla tanınan bu yeni yazıyla birlikte, *dîvânî* hattı XX. asra kadar gelişimini sürdürerek sadece resmî yazışmalar için İstanbul'da kullanıldı. Saltanatın ilgasından önce de, sonra da *celî dîvânî* hattı ile ender de olsa levhalar yazılmaya devam edildi. *Kırma* şeklinde basite indirgenmiş *dîvânî* yazısına da Bâbıâli'nin dâhilî kayıt muamelelerinde sıkça tesadüf olunmaktadır. *Siyâkat* ise sanat yazısı değildir; devletin maliye ve tapu kayıtlarının tutulmasına mahsustur.

Rık'a hattı da İstanbul'da büyük bir ihtimalle *dîvânî kırması*ndan doğan ve zamanla iki farklı tavır kazanan bir yazıdır. Gündelik vasfıyla kullanılma yeri çoktur. Harflerinin bazı kısımları ihmal edilen ve çok süratle kaleme alınan şekli *Bâbıâli rık'ası* veya bu tarzı başlatanın adıyla *Mümtaz Efendi* (ö. 1872) *rık'ası* adıyla anılır. Daha özenli ve ağır yazılanına da *İzzet Efendi* (ö. 1903) *rık'ası* denilir. Her iki tarzın da el yazısı kimliği ağır bastığı için, sanat yazıları arasında mütalaa edilmemişlerdir. Fakat XIX. yüzyıl sonlarında bununla kabir kitabeleri yazıldığına rastlanmaktadır.

İstanbul'daki Hat Koleksiyonları

Yüzyıllar boyunca, İstanbul'da çoğalarak var olan hüsn-i hat eserleri, bu beldeyi ara sıra yoklayan büyük depremlerle, fakat -sivil mimari ahşaba dayandığı için- daha ziyade geniş sahalı yangınlarla yokluğa terk edilmişlerdir. Bugüne intikal eden mahtutat, asıl mevcudun ne kadarını temsil eder, tahmini güç bir konudur.



26- Hacı Nazif Bey'in *celî sülüs* levhası



27- Çarşanbalı Hacı Arif Bey'in *zırnık*la yazdığı *celî sülüs* kalıbı

Geçmiş yüzyılların İstanbul'unda hat koleksiyonuna malik olan kimselerin hüviyetleri tespit edilememektedir. Ancak, eski tereke kayıtlarında bazı devlet adamlarının evlerinde *mushaflar*, *kıt'a*lar ve *murakkaa*lar bulundurmayı âdet edindikleri anlaşılmaktadır. Başkalarını tacizle zengin bir koleksiyona sahip olan Dârüssaâde Ağası ve hattat Beşir Ağa (ö. 1752) hakkında bazı tafsilat zamanımıza gelmiştir.[4] Hususiyle *celî sülüs* ve *celî ta'lîk*in tekâmülünü tamamladığı XIX. yüzyıldan başlayarak her İstanbul konağında veya hâli vakti müsait kişilerin evlerinde -başta *hilye-i saâdet* olmak üzere- birkaç levhanın bulunması olağandır. Hattatların birçoğunun eski üstadlara ait eserleri kendi imkânlarına göre toplamaya çalıştıkları da bilinir. Mesela XIX. asrın maruf üstadlarından Kadıasker Mustafa İzzet Efendi, talebesi Muhsinzade Abdullah Hamdi Bey (ö. 1899), Mehmed Şevki Efendi, Sami Efendi, bilhassa Râkım'ın yazılarına meraklı Abdülfettah Efendi (ö. 1896), Haydarlı

4 Müstakimzâde, *Tuhfe,* s. 142; Şevket Rado, *Türk Hattatları,* İstanbul ts., s. 150-151.



28- Hasan Rıza Efendi'nin *muhakkak, sülüs* ve *nesih* hatlarıyla yazdığı hilye levhası



29- Hacı Kâmil Akdik'in *sülüs-nesih* çift kıt'ası

Ali Efendi (ö. 1902), Hacı Kâmil Akdik (ö. 1941) bunlar arasında ilk akla gelenlerdir. Said Halim Paşa, Debreli İsmail Paşa, Keçecizade Reşad Fuad Bey, Bakizade Müfid (Mansel) Bey, Hacı Vesim Paşazade Lütfi Bey, Sahib Molla Beyefendi, Dersvekili Halis Bey gibi Osmanlı paşa veya paşazadeleriyle ilmiye mensuplarının da yazıya olan merakları, topladıkları eserlerle sabittir. Bayezid Kütüphanesi Müdürü Hattat Tahsin Efendi (ö. 1914) de zengin hat koleksiyonu sahiplerindendir. XX. yüzyılın dikkate değer koleksiyoncuları arasında Necmeddin Okyay, Muhiddin Benli, İzzet Akosman, Hasan Fehmi Enata, Ekrem Hakkı Ayverdi, Halil Edhem Arda, Şevket Rado ve Emin Barın ilk akla gelen isimlerdir.

Şimdi de Osmanlı devrindeki sarayın, vakıfların ve resmî makamların sahip oldukları koleksiyonlara bir göz atalım: Cami, mescit, dergâh, türbe, vakıf kütüphanesi gibi dinî yapılarda mevcut taşınabilir eserlerin zamanla yok olmasının önüne geçilmek için Şeyhülislam Hayri Efendi'nin (d. 1867-ö. 1921) Evkaf nazırlığı sırasında (27 Nisan 1914) Süleymaniye'de tesis edilen Evkâf-ı İslamiye Müzesi bu husustaki ilk ciddi ve resmî tedbirdir. Anılan müzenin adı Cumhuriyet devrinde (1927) Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne çevrilmiştir.

Hat sanatı bakımından en muteber resmî koleksiyon 1924 yılında Topkapı Sarayı Müzesi dâhilindeki muhtelif kütüphanelerin bir araya toplanmasıyla oluşturulmuştur. Başta Kur'an-ı Kerim (bütünü veya cüzleri) olmak üzere, *Delâilü'l-hayrât, Evrâd-ı Şerîfe, Dîvân* gibi kitaplar, *kıt'a, tûmâr* (tomar), *murakkaa* örnekleri, *levhalar, hilyeler,* yazı kalıpları olmak üzere pek çok seçkin hat eseri bu koleksiyonda mevcuttur. Buradan XIX. yüzyılda alınan birçok kıymetli kitap, ayrıca yeniden satın alınanlarla çoğaltılarak, böylece Yıldız Sarayı Kütüphanesi kurulmuş; Hareket Ordusu'nun İstanbul'a gelişinde, kütüphanenin müdürü olan Sabri (Kalkandelen) Efendi'nin (d. 1862-ö. 1943) gayretiyle yağmadan kurtulan bu emsalsiz kütüphane, 1925 yılında İstanbul Darülfünunu'na devredilerek Beyazıt-Süleymaniye yolundaki Mekteb-i Nüvvab binasına taşınmıştır. Kitap ve murakkaa ağırlıklı olan bu kütüphane Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nin âdeta bir büyük şubesi gibidir.

İstanbul'daki binaları bakımsız kalmış bulunan muhtelif vakıf kütüphanelerinde mevcut kitapların, 1918'den itibaren Süleymaniye Medreseleri'nde Süleymaniye Kütüphanesi adıyla açılan yazma eserler merkezinde bir araya getirilmesiyle hâsıl olan koleksiyonda da hat sanatı cihetinden kıymetli eserlerin sayısı az değildir.

İSTANBUL'DA KULLANILAN YAZI ALETLERİ VE MALZEMESİ

M. UĞUR DERMAN

Hüsn-i hat eserlerinin hazırlanmasında lüzumlu olan alet ve malzemenin bir kısmı İstanbul dışından gelmekle beraber, çoklukla "yerli"dir. Topluca gözden geçirirsek;

Kalem: Hattın yazılmasında gerekli olan kamış kalem için, İstanbul civarındaki göl ve dere kenarlarında yetişen kamışlar müsait değildir. Kalem vasfını taşıyanlar, şehrimizden çok uzaklardaki rutubetsiz beldelerin sazlıklarından elde edilir ve kurutulduktan sonra kullanılabilir hâle gelir (Resim 1). Ancak, *celî* yazılar için tornada çekilen ağaç kalemler İstanbul'da imal edilmiştir.

Kâğıt: İstanbul'a kâğıt önceleri doğu ülkelerinden, ayrıca İtalya'dan ithal edilirdi. Bunlar, kaynatıldıklarında suya rengini veren maddelerden (çay, soğan kabuğu, taze ceviz kabuğu vb...) faydalanılarak tekneye yatırılıp renklendirilir; daha sonra un veya nişasta pişmişi yahut şapla lüzûceti giderilmiş yumurta akı gibi maddeler kullanılarak aharlenir, yani cilalanırdı. Bu bittikten sonra ahar tabakasının *çakmak mühresi* (Resim 2) ile kâğıda tespiti de İstanbul/Vezneciler'deki Kâğıtçılar Çarşısı'nda mühreciler tarafından gerçekleştirilirdi. Aharleme ve mühreleme işlemini bizzat yapan hattatlar da vardır.

İstanbul'da kâğıt XVIII. asırdan itibaren Yalakâbâd (Yalova), Kâğıthane ve Beykoz'da yerli olarak imal edilmekle beraber, Avrupa'dan getirilmesine de ihtiyaç duyulmuştur.



1- Hat sanatında kullanılan çeşitli kalemler



2- Hat sanatında kullanılan muhtelif aletler: *Çakmak mühresi, kâğıt makasları, maktâ üzerinde kalem, kalemtıraşlar*

İs Mürekkebi: Bu mürekkebin ana maddesi olan is, beziryağı, balmumu, neftyağı, son devirde de gaz yağı gibi maddelerin Edirnekapı/Ayvansaray arasında, Bizans devrinden kalma Tekfur Sarayı'ndaki ishanelerde yakılmasıyla elde edildikten sonra Vezneciler'deki mürekkepçilere satılır; onlar da arapzamkı eriyiği ve sair maddelerle isi taş havanlarda döverek is mürekkebini imal ederlerdi.

Renkli Mürekkepler: İs mürekkebi dışında mushaf yazımında kullanılan beyaz renkli *üstübeç mürekkebi* ve kırmızı renkle konulması âdet olan *tevakkuf (secâvend)* işaretleri için *zencefre* (tabii cıva sülfürü) ile yapılan *surh mürekkeb* de İstanbul'da



30- Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer'in *celî sülüs zerendûd* levhası



31- Hatip Ömer Vasfi'nin Sultan Reşad Türbesi kapısındaki *müsennâ celî sülüs* kitabesi

İstanbul'daki vakıf hat eserlerinin içinde toplanması maksadıyla 1969 yılında kurulan Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi de Beyazıt Medresesi'nde faaliyetini sürdürme çabasındadır.

XX. asrın son yıllarında işadamı Sakıp Sabancı'nın (d. 1933-ö. 2004) Emirgân semtinde kurmuş olduğu müzede, resmin yanı sıra hat sanatına da ağırlık verilmiş; sergileme imkânlarının da en mütekâmil şekilde kullanıldığı bu müze, hat koleksiyonunun bir bölümünü 1998'den itibaren New York, Los Angeles, Boston, Paris, Berlin ve Frankfurt şehirlerindeki mahallî müzelerde sergileyerek, Osmanlı hat sanatının dünyada tanınmasına vesile olmuştur.

Fakat "Kur'an-ı Kerim'in İstanbul'da yazıldığını" beyan eden o maruf söze karşılık, bugün İstanbul'daki hat eserlerinin layıkıyla sergilenebileceği müstakil bir "İstanbul Hüsn-i Hat Müzesi"nin devlet eliyle kurulması zamanı çoktan gelip geçmiş, İstanbul bunu hak etmiştir.

İstanbul'daki Yeri Sabit Hüsn-i Hat Örnekleri ve Kitabeler

Hat sanatının İstanbul'da beş asırdan fazla bir zaman boyunca bıraktığı mahsullerden, yeri sabit yazılar arasında tarihî İstanbul binalarının kimliğini en yaygın şekilde tanıtan ve çoklukla bina haricinde yer alan *kitabe*ler de göz ardı edilemez. Bunlar İstanbul'un bir bakıma millî tapu senedidir. Pek çoğu manzum olarak ve sonunda ebced hesabıyla tarih düşürülerek devrin şairleri tarafından kaleme alınmış, hattatlar tarafından yazılıp taşçı ustalar eliyle mermere kabartma olarak geçirilmişlerdir. Bu iş bittikden sonra, harflerin varak altınla kaplanıp zemininin de neftî, siyah, vişneçürüğü gibi koyu renklerden birine boyanması, kitâbeyi ihtişamlı bir hâle koyar. Fakat zamanımızda yapılan tâmirlerde buna dikkat edilmemekte, mermer üzerindeki altın kendini göstermemektedir. Bina dışındaki kapı ve pencereler üzerinde (alınlıkta) görülen ayet veya hadisler de geniş manasıyla *kitabe* sınıfından sayılırlar. Fatih devrinden beri İstanbul'da görülen kitabelerin hepsinin hüsn-i hatla yazıldığı söylenemez. Güzellikten nasibi olmayan *kitabe*ler de az değildir. Her *kitabe*de hattat imzasına da rastlanmaz, fakat bazılarının hat üslubundan kime ait oldukları anlaşılabilir. Hat tarihi kaynaklarında bazı kitabelerin hattatları da kaydedilmiştir. Kitabeler önceleri Arapça ve buna bağlı olarak harekeli *celî sülüs*le yazılırken, zamanla Türkçe ve harekesiz *celî ta'lîk* tercih edilir olmuştur. Biz, şimdi XV/XVI. yüzyıl kitabelerinin ve yeri sabit olan eserlerinin -kimin tarafından yazıldığı bilinenlerini- tanıttıktan sonra, zamanımıza doğru -yine hattatlarını da belirterek- geleceğiz.

İstanbul'daki ilk imzalı eserler Alî Mürîd es-Sûfî'ye (galatı: Sofî) aittir. Fatih Camii cümle kapısı (875/1470) ve Bâb-ı Hümâyun (883/1478) üzerindedir. Bunlardan ilki *celî sülüs,* ikincisi ise üst tarafı *müsenna* tarzda, alt kısmı istifli olarak satır nizamına göre, *celî sülüs* kitabelerdir. Bâb-ı Hümâyun'daki kitabe, benzeri

hazırlanırdı. Hindistan'dan getirilen kurutulmuş kırmız böceği ile yapılan *la'l mürekkebi* ise -herhâlde bir canlının ölümü ile hazırlandığından- mushaflarda kullanılmamıştır.[1]

Varak Altın: Altın varakçılar tarafından hususi çekiçleriyle zar arasında dövülerek inceltilen yüksek ayarlı varak altın İstanbul mamulatıdır. Bu hâliyle sıva üstü cami yazılarında (kubbe, kuşak...), büyük levhalarda -kalıptan tebeşir tozuyla silkelenmiş- yazıların *lika* (*miksiyon*) denilen yapıştırıcıyla koyu renge (siyah, neftî, vişneçürüğü, lacivert...) boyanmış mukavvaya resmedilmesinde kullanılır.

Varak altının arapzamkı veya bal ile tabakta ezilerek inceltilmesiyle elde edilen ezilmiş altın, kalıptan yukarda anlatılan usulle silkelenmiş yazıların resmedilmesinde İstanbul'da çok kullanılmıştır. Bu şekilde işlenmiş levhalara *zer-endûd* (sürme altın) adı verilir (Resim 30, 38, 40).

Kalemtıraş: Kamış kalemin ağzını yazar hâle getirmekte kullanılan kalemtıraşın (Resim 2) en güzelleri İstanbul'da kalemtıraşçılar tarafından imal olunmuştur. Çifte su verilmiş çelikten yapılan ve *tîğ* (*namlu*) adı verilen kesici kısma; mercan, fildişi, pelesenk, sedef, altın kakmalı çelik gibi kalemtıraşın maddi değerini arttıran bir sap takılırdı. Kalemtıraş ustaları Kapalıçarşı ve Galata semtlerinde çalışırlardı.

Maktâ (*makta'*): Kalemin üzerinde katt ve şakk işlemlerinin icra edildiği *makta* aletinin (Resim 3) kıymetlileri, bilhassa XIX. yüzyılın mevlevîhanelerinde Mevlevî dervişlerince fildişinden kıl testeresi ve çakı kullanılarak imal olunurdu. Kızıldeniz'in sedeflerinden yapılan *makta*lar ise Kudüs'ten gelir ve "Kudüs işi" olarak tanınırdı.



3- Muhtelif maktâlar

Kalemtıraş, *makta* ve *divit* ustaları, mesleklerinde yetişip de bağlı oldukları esnaf teşkilatı tarafından peştemal kuşatıldıktan sonra kendilerine verilen mahlası eserlerinde kullanırlardı. Bu sebeple, anılan aletleri imal edenlerin mahlasları, zamanımıza kalan eserlerinden öğrenilmektedir.

Divit, kubur (*kubûr*): Hüsn-i hat meşgalelerini sabit mekânda sürdürmeyen hattatların, beraberlerinde taşıdıkları aletlerden *divit* (Resim 4) ismini taşıyanı, yanında çıkma *hokka*sı bulunan, ekseriya gümüşten mamul ve bir prizma şeklindedir. *Kubur* (Resim 5) ise çoklukla madeni (pirinç, alpaka...) olup silindir biçiminden dolayı bu adla tanınır. *Hokka*sı ve *rıh* serpmeye yarayan *rıhdan*ı üst ve alttan esas gövdeye bağlıdır. Üsküdar'ın Zeynepkâmil semti civarındaki Divitçiler Mahallesi, anılan aletin imal yerinin eskiden burası olduğunu

1 Müstakimzâde Süleyman Sadeddin, *Tuhfe-i Hattâtîn*, nşr. İbnülemin Mahmud Kemal, İstanbul 1928, s. 624.


32- Neyzen Emin Yazıcı'nın *celî sülüs* istifli levhası



33- Mâcid Ayral'ın *celî sülüs* levhası


34- Hâmid Aytaç'ın Şişli Câmii'ndeki *celî sülüs* kitabesi

görülmemiş bir şaheser vasfını zamanımıza kadar korumuştur (Resim 44).

Hattatının imzası bulunmamakla beraber, diğer abide yazısı eski Fatih Camii'nin şadırvan avlusu dış pencere alınlıklarında kakma mermer olarak *celî sülüs*le Fatiha, iç pencere alınlıklarında ise çini üzerine nakşedilmiş olan -*kûfî* ile karışık- *celî sülüs* Âyetü'l-kürsî'dir. 1766 depremi sonrasından zamanımıza kısmen kalan bu eserler ise Ali Sûfî'nin babası Yahya Sûfî'ye (ö. 1477, Resim 45) aittir ve herhâlde 875 (1471) tarihinde yazılmıştır.

Sultan II. Bayezid devrinde inşa edilen Bayezid (911 [1505]), Davut Paşa (890 [1485]) ve Firuz Ağa (896 [1490]) camilerinin *celî sülüs* kitabelerinin ise -imzasız olmakla beraber- Şeyh Hamdullah'a ait olduğu kaynaklarda geçer (Resim 3).

İstanbul'da kitabelerin üstüne devrin padişahına ait tuğranın konulması âdeti Sultan III. Ahmed'le başlar (Büyük Bend kitabesi, 1135 [1722]). İstisnai olarak, Sultan III. Murad devri nişancılarından Mehmed Paşa, Fatih/Çarşamba'da kendi adına Mimar Sinan'a yaptırdığı caminin kapısına, padişaha bir cemile olmak üzere onun tuğrasını koydurmuştur. İstanbul içinde *kitabe* üstüne konulmuş en eski *tuğra*lar ise, Tophane'deki Tophane binasıyla Karaköy Yeraltı Camii kapısı üstündeki Sultan I. Mahmud'a ait olanlardır.

Mimar Sinan'ın eserleri arasında yazılarının hattatı bilinen üç cami vardır: Süleymaniye'nin kubbe yazısının Ahmed Karahisarî'ye ait olduğu söylenirse de, XIX. yüzyıl ortasında caminin geçirdiği büyük tamirde kubbe ve diğer yazılar Abdülfettah Efendi (d. 1816-ö. 1896) tarafından yenilenmiştir. Ancak mihrap ve etrafındaki çini üstüne *celî sülüs*ler ve caminin kitabesi (964 [1557]) Karahisarî'nin talebesi Hasan Çelebi'ye aittir. Yine Sinan eseri olan Atik Valide Camii'ndeki çini üzerine *celî sülüs* yazılar Hasan Üsküdarî (ö. 1614) eliyle yazılmıştır. Üçüncüsü de Tophane'deki Kılıç Ali Paşa Camii'nin Demircikulu Yusuf Efendi (ö. 1611) tarafından yazılan, içerde ve dışarıdaki (kapı ve pencere üstü) *celî sülüs*leridir. Karahisarî'nin Samatya'da Uşşakî Dergâhı çeşmesi üstündeki kendisine has bir istifi zamanımıza gelmiştir. "Karahisarî Dervişi"

göstermektedir. *Kubur* da muhtemelen aynı mahallede yapılıyordu.

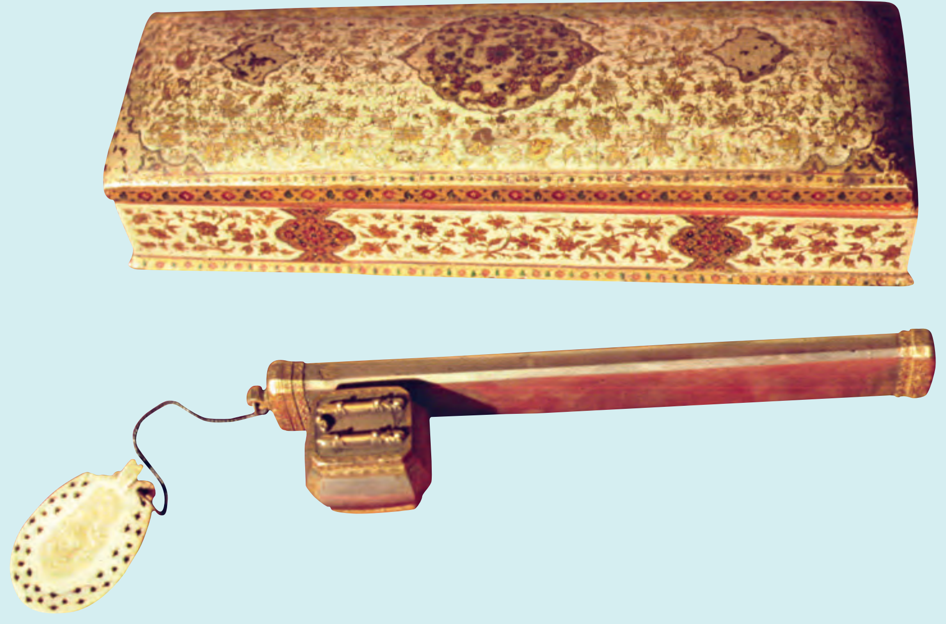
Kalemdan: Yeri sabit olarak çalışan hattatların kullandığı, içerisinde hokkaları da yer alan, kapaklı kalem kutusu (Resim 4). Hattatlar, bunun birkaç kat halinde imal edilmiş dâhiline, yazıyla ilgili alet ve malzemelerini koyarlardı. *Kalemdan*ın dışa açılan bol çekmecelilerine de *kalem çekmecesi* denilir. *Kalemdan*, ince marangozluk ve *rugani* üstatlarının müşterek mamulüdür, fakat İstanbul'un neresinde imal olundukları belirlenememiştir. *Kubur*un, saray için imal edilen *ruganî* veya fildişi şahane örnekleri de İstanbul işi olarak hazırlanmıştır.

Zermühre: *Zer-endûd* hatta kullanılan ezilmiş altınla yazı resmedildikten sonra, harflerin mat olarak parlatılması gerekir. Bunun için ucunda *Süleymaniye taşı* veya *akik* gibi cilalı bir taşın yer aldığı *zermühre* de İstanbul mamulü aletlerdendir.

Kâğıt makasları: Kâğıt ziyanına sebep olmamak için, kesici kısımları uzun tutulmuş ve çoğu çelik üstüne altın kakma olarak Osmanlı'nın Sivas, Prizren gibi şehirlerinde imal olunan kâğıt makaslarının (Resim 2) tutmaçlarında oygu şeklinde sipariş sahibinin ismi veya Esmâ-i Hüsnâ'dan "Yâ Fettâh" yazılı olduğu görülür.

Mıstar: Başta mushaflar olmak üzere, yazma kitapların yazı sahasını ve satırlarını tespit için mukavva üzerine ibrişim gerilerek hazırlanan *mıstar* (satırlık) aletini her hattat kendisi imal ettiği cihetle, *mıstar*lar İstanbul işidir.

Görüldüğü üzere, hat sanatının ortaya çıkmasına yardımcı olan aletler de, bu hususta İstanbul'da ciddi bir yan sanayinin doğmasına ve bunun yüzyıllarca devamına vesile oluşturmuştur.



4- *Kalemdan* ve divit ile buna bağlı küçük *maktâ*



5- Ruganî (lâke) tekniği ve fildişi ile yapılan kuburlar



35- Halim Özyazıcı'nın Şişli Câmii'ndeki *celî sülüs* kubbe yazısı

olarak tanınan Derviş Mehmed'in (ö. 1592) yazdığı Büyükçekmece Köprüsü'nün imzalı kitabesi de zikre değer (975 [1567]).

XVI. yüzyıl mimaride olduğu kadar çinide de en mükemmel devirdir. Rüstem Paşa, Mesih Paşa ve hele Kadırga yolundaki Şehit Mehmet Paşa (Sokullu) camilerinde çini üzerinde nakşedilmiş dâhilî yazıların hattatları malum değildir. Yine XVI. asrın padişah ve sadrazam türbelerinde rastlanan -çini üzerine- *celî sülüs* kuşakların yanı sıra, Şehzade Mehmed Türbesi'ndeki *celî muhakkak* paftalı *çini kuşak* da nevinin İstanbul'daki yegâne örneğidir.

XVI. yüzyıl sonuna kadar gelen devri kapsayan bu umumi girişten sonra hattatların İstanbul'daki yeri sabit ve çoğu kitabe vasıflı eserlerinden bazılarını sıralayalım. (Yaşadıkları yıllar daha önceki sayfalarda belirtilen hattatların doğum-ölüm tarihleri burada tekrarlanmamıştır).

Abdülfettah Efendi: Süleymaniye Camii dâhilî yazıları, Yıldız Hamidiye Camii yazıları (*celî sülüs*); Sirkeci Demirkapı; Yıldız/Ertuğrul Çeşmesi; Taşkışla; Aksaray Valide ve Beykoz/Hz. Yuşa camilerinin kitabeleri; Beylerbeyi Sarayı içi (*celî ta'lîk*).

Ahmed Arif (*Filibeli Bakkal*, d. 1836-ö. 1909)*:* Şehzade Camii kapı üstü (*celî sülüs*).

Alaeddin Bey (d. 1844-ö. 1888): Orhaniye Kışlası kitabesi; Orhaniye Camii kuşağı; Sinan Paşa Camii dâhilî yazıları (*celî sülüs*, bu sonuncusu tamir sırasında berbat edilmiştir).

Ali Haydar Bey (d. 1802-ö. 1870): Dolmabahçe ve Ortaköy Büyük Mecidiye camileri; Selimiye Kışlası,



36- Şeyhülislâm Veliyüddin Efendi'nin *ta'lik* karalaması

Kasımpaşa Mevlevîhanesi, Kabataş Abidesi (*celî ta'lîk*).

Bursalı Hezarfen Mehmed Efendi (ö. 1740): Üsküdar Yeni Valide Camii ve Türbesi yazıları (*celî sülüs*); Sultanahmet'teki III. Ahmet Çeşmesi kitabesi (*celî ta'lîk*).

Çarşanbalı Hacı Arif Bey (ö. 1892): Aksaray Valide ve Gedikpaşa camilerinin kitabeleri (*celî ta'lîk*).

Durmuşzade Ahmed Efendi (ö. 1717): Üsküdar Yeni Valide Çeşmesi, Kaptan İbrahim Paşa Camii ve Sebili (Bayezid-Süleymaniye yolunda), Çorlulu Ali Paşa Darülhadisi (Çarşıkapı), Feyzullah Efendi Medresesi (Millet K.) kitabeleri (*celî ta'lîk*).

Eğrikapılı Rasim Efendi (d. 1688-ö. 1756): Nuruosmaniye Camii ve Saliha Sultan Çeşmesi kitabeleri (*celî sülüs)*.

Hacı Nazif Bey (d. 1846-ö. 1913): Orhaniye Kışlası, Yıldız Saat Kulesi (*celî ta'lîk*, Resim 41), Süleymaniye'deki Matbaa-i Askeriye *(celî sülüs)* kitabeleri.

Halim Özyazıcı (d. 1898-ö. 1964): Sultan Selim, Şişli

(Resim 35), Azabkapı, Kadırga'daki Şehid Mehmed Paşa camileri, Beyoğlu Ağa Camii'nin 20 yıl önce yapılan tamir sırasında mahvedilen kuşak yazısı (*celî sülüs)*.

Hamid Aytaç (d. 1891-ö. 1982): Şişli (Resim 34), Eyüp, Molla Çelebi camileri, Sultan III. Murat Köşkü kubbesi, Hacı Küçük Camii'nin yapılan tamir sırasında mahvedilen kuşak yazısı *(celî sülüs)*.

Hasan Rıza Efendi (d. 1849-ö. 1920): Alman Sefarethane Çeşmesi (*celî sülüs),* Bayezid Umumî Kütüphanesi (*celî ta'lîk),* Şişli Hürriyet-i Ebediye Abidesi (*celî sülüs)* kitabeleri.

Haşim Efendi (ö. 1845): Sultan II. Mahmut Türbesi'nin kuşağı (*celî sülüs*).

Hatib Ömer Vasfi (ö. 1928): Sultan Reşat Türbesi dış (Resim 31) ve iç (kuşak) yazıları; Kısıklı Camii ve Çeşmesi yazıları (*celî sülüs*).

İsmail Hakkı (*Altunbezer*, *Tuğrakeş*, d. 1873-ö. 1946): Kamer Hatun, Ağa Camii, Bebek, Bostancı, Üsküdar Şemsi Paşa, Edirnekapı Mihrimah camileri, Erenköy Çeşmesi (*celî sülüs)*.

İsmail Zühdi (*Eski*, ö. 1731): Ahırkapı kitabesi (*celî sülüs*).

İsmail Zühdi (*Yeni*, ö. 1806): Eyüp, Şah Sultan Türbesi yazıları (*celî sülüs*).

Kadıasker Mustafa İzzet Efendi: Ayasofya kubbe ve cami levhaları; Kasımpaşa Büyük Camii; Bâbıâli Nallı Mescit; Hırka-i Şerîf Camii (*celî sülüs*); Dolmabahçe Sarayı, Çırağan/Küçük Mecidiye, Mercan Âli Paşa, Kadıköy İskele, Hırka-i Şerîf camileri ve Selimiye Kışlası (yankapı) ve İstanbul Üniversitesi tak kapısının arka kitabeleri, Ayasofya Hünkâr Mahfili kitabesi (*celî ta'lîk*).

Kâmil Akdik (ö. 1941): Topkapı Sarayı dâhilinde iki koğuş kitabesi (*celî sülüs*).

Kâtibzade Mehmed Refi' (Reisületıbba) (ö. 1769): Amcazade Hüseyin Paşa Çeşmesi; Nuruosmaniye Medresesi kitabesi (*celî ta'lîk*).

Kebecizade Mehmed Vasfi (ö. 1831): Laleli Camii yazıları *(celî sülüs)*.

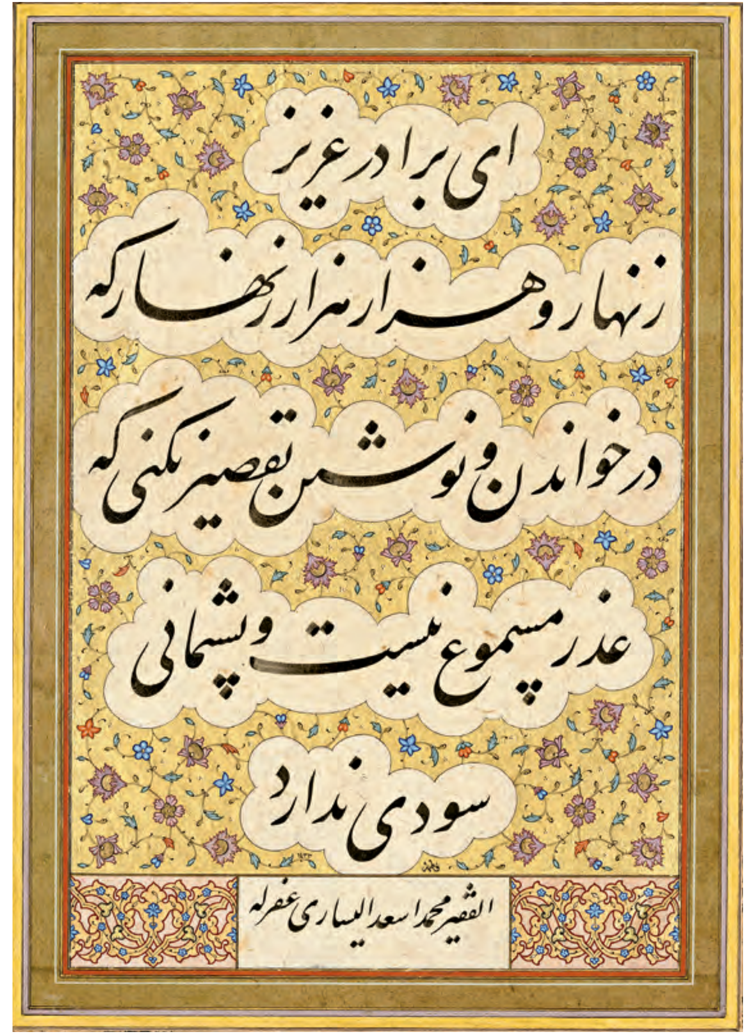
Macid Ayral (d. 1891-ö. 1961): Levent, Şişli, Yeşilköy ve Seyyid Ahmed camileri *(celî sülüs)*.

Mahmud Celaleddin (ö. 1829): Eyüp, Mihrişah Sultan Türbesi yazıları (*celî sülüs*).

Muhsinzade Abdullah Hamdi Bey (Reisülhattâtîn, d. 1832-ö. 1899): Hacı Küçük Camii kitabesi (*celî sülüs*).

Mustafa Râkım: Fatih Nakşidil Sultan Türbesi kuşağı; Fatih Camii hazire kapıları; çeşme; Nusretiye Camii kuşağı (*celî sülüs*); Üsküdar Miskinler Çeşmesi (*celî ta'lîk*).

Necmeddin Okyay (*Hezarfen*, d. 1883-ö. 1976): Çemberlitaş'taki Piyer Loti kitabesi (*celî ta'lîk*).



37- Mehmed Esad Yesarî'nin *ta'lîk* kıt'ası

Rasim Efendi (ö. 1885): Altunizade Camii kitabesi (*celî ta'lîk*).

Sami Efendi (d. 1838-ö. 1912): Erenköy Zihni Paşa ve Galip Paşa camilerinin ve Kapalıçarşı'nın kitabeleri (*celî ta'lîk* ve *tuğra*, Resim 25); Şehzade, Nallımescit, Atik Ali Paşa camilerinin kapı üstü ayetleri; Eminönü Yeni Valide Çeşme ve Sebili'nin kitabesi (*celî sülüs*).

Sultan Abdülmecid (d. 1823-ö. 1861): Dolmabahçe, Ortaköy'de Büyük Mecidiye ve Küçük Mecidiye, Hırka-i Şerif, Kılıç Ali Paşa camilerinde dâhilî yazılar.

Sultan II. Mahmud (d. 1785-ö. 1839): Bahçekapısı Hidayet Camii dâhilî yazıları (*celî sülüs*).

Sultan III. Ahmed (d. 1673-ö. 1736): Üsküdar ve Sultanahmet'teki çeşmelerinin ve Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi'nin (Resim 11) kitabeleri (*celî sülüs*).

Şefik Bey (d. 1820-ö. 1880): Bugün İstanbul Üniversitesi merkez binası olan Dâire-i Umûr-ı Askeriye (Resim 23), yanlarda ve arka yönde dört ayet; Sultan Abdülmecid'in türbesi dâhilinde kuşak yazı (*celî sülüs*, bu sonuncusu tamir sırasında bozuldu).



38- Yesarîzade Mustafa İzzet Efendi'nin *celî ta'lîk zerendûd* levhası

Teknecizade İbrahim Efendi (XVII. yüzyıl): Eminönü Yeni Valide Camii kapı üstleri ve hünkâr mahfeli yolu (*celî sülüs*).

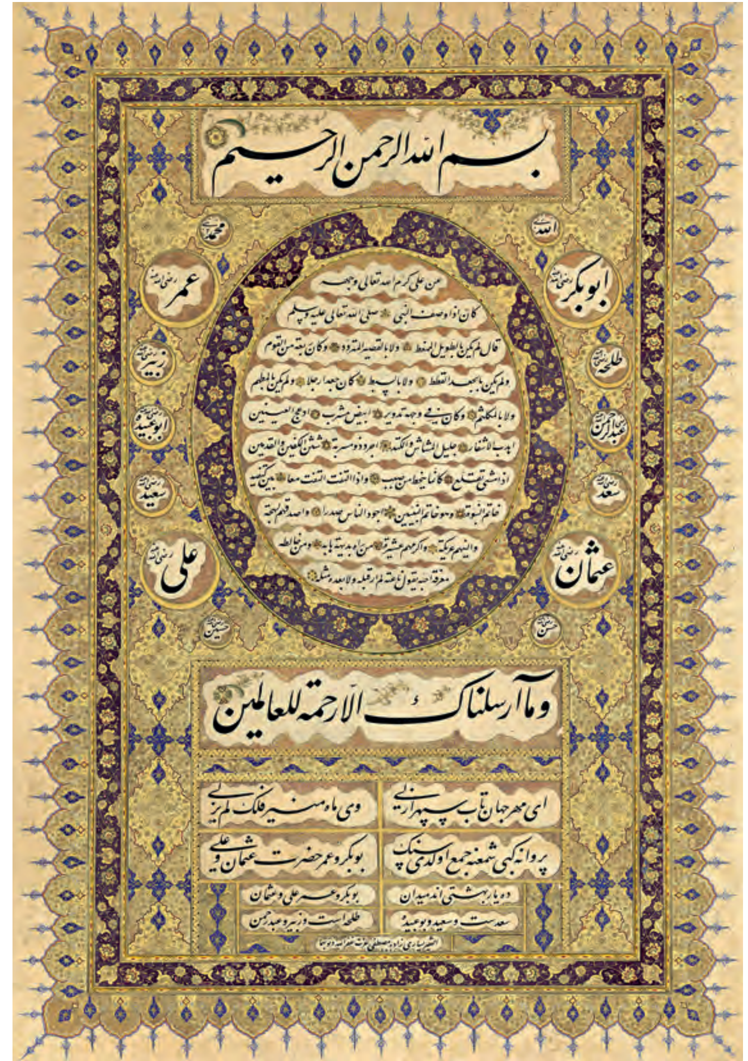
Veliyüddin Efendi (*Şeyhülislam*, ö. 1769): Üsküdar Ayazma, Hekimoğlu Ali Paşa camileri ve Sebili, ayrıca Aya İrini kitabeleri (*celî ta'lîk*).

Yahya Fahreddin Efendi (ö. 1756): Tophane-i Âmire ve Vefa'daki Atıf Efendi Kütüphanesi kitabeleri (*celî sülüs*).

Yesârî Mehmed Esad Efendi: Topkapı Sarayı dâhilî kitabeleri, Fatih Türbesi, Aynalıkavak Kasrı iç ve dış kitabeleri, Beylerbeyi Camii, Emirgân Camii ve Çeşmesi, Eyüp Mihrişah Sultan Türbesi kitabeleri (*celî ta'lîk*).

Yesârîzade Mustafa İzzet Efendi: Bütün tahribata rağmen İstanbul'da kitabelerine en çok rastlanılan, *celî ta'lîk* hattının bu büyük isminin eserlerinden bazı örnekler: Topkapı Sarayı dâhilî kitabeleri, Bâbıâli, Alay Köşkü, Beyazıt Yangın Kulesi, Beylerbeyi Camii Muvakkithanesi; Nusretiye Sebili, Sünbül Efendi, Üsküdar Çiçekçi, Eminönü Arpacılar ve Hidayet camileri, Maltepe Kışlası.

Osmanlı devri İstanbul'unda bulunan ve bir kısmı hat sanatı bakımından ehemmiyet taşıyan kabir kitabelerinin mükemmel örneklerine de 1960'lı senelere kadar muhtelif kabristanlarda rastlamak mümkündü. Lakin bu yıllardan başlayarak yeni definlerle eski hâlinden süratle uzaklaşan mezarlıklarda zamanımıza kalan tarihî kitabeler çok azalmıştır. Ancak cami veya türbe hazirelerinde sanat kıymeti taşıyan eski taşlar hâlâ görülmektedir. Bunlar arasında da, yakın tarihlerin yeni harflerle yazılmış olan imtiyazlı definleri yüzünden hususiyetini kaybeden hazireler (Fatih, Süleymaniye, Köprülü, Sultan Mahmud...) mevcuttur. Anılan hazirelerde *celî*nin son tekâmülünü gösterdiği XIX. yüzyıldan itibaren yazılmış ve taşa dikkatle oyulmuş taşlar görülür: Mustafa Râkım'ın Edirnekapı Mezarlığı'nda ağabeyi İsmail Zühdî ve Eyüp Sultan Camii haziresinde Çelebi Mustafa Reşid Efendi için yazdığı *celî sülüs*



39- Yesarîzade Mustafa İzzet Efendi'nin *ta'lîk* hilyesi

kitabeler, Tophane'deki Kâdirîhâne'de Kadıasker Mustafa İzzet Efendi kabrine Muhsinzade Abdullah Hamdi Bey tarafından yazılan *celî sülüs* kitabe, Sami Efendi'nin Eyüp Sultan Camii haziresindeki birkaç kitabesi, Fatih Camii haziresinde Hulusi Yazgan'ın (d. 1869-ö. 1940) Ahmed Nazif Paşa kabrine yazdığı *celî ta'lîk*, Hacı Nazif Bey'in Sami Efendi'nin kızı Saadet Hanım için yazdığı *celî sülüs* kitabe, aynı hazirede Yesârî ve oğlunun *celî ta'lîk* kabir kitabeleri, Hacı Kâmil Efendi'nin Samî Efendi, Hatib Ömer Vasfi Efendi'nin de Türbedar Ahmed Amiş Efendi için yazdıkları *celî sülüs* kitabeler hat cihetinden ilk hatırlanacak eserlerdir.

Yine İstanbul'a has kitabelerden bir nev'i de nişan taşlarıdır. 1950 yılına kadar mevcut olan Okmeydanı'nda mesafe okçuluğunda başarılı kemankeşler için dikilen ve üzerindeki tarih manzumeleri usta hattatlarca yazıldıktan sonra dikkatle taşa geçirilen nişan taşları, buranın gecekondulaşmasıyla yok edilmiş, son kalan birkaçı da aralarına ip gerilip çamaşır kurutmak için



40- Sâmi Efendi'nin *celî ta'lîk zerendûd* levhası.



41- Hacı Nazif Bey'in Yıldız Saat Kulesi'ndeki *celî ta'lîk* kitabesi

kullanılır olmuştur. Tüfek atışında dikilen ve *celî ta'lîk* hattıyla Yesârî yahut Yesârîzade tarafından yazılan nişan taşlarından da Ihlamur sırtlarında ve Teşvikiye Camii avlusunda numunelik birkaç adet kalmıştır.

Cumhuriyet'ten Sonra Hat Sanatı

Taşa mahkûk İstanbul kitabeleri cihetinden hat sanatı en büyük darbeyi, 28 Mayıs 1927 günü Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde kabul edilen 1057 sayılı *Tuğra ve Medhiyelerin Kaldırılması* kanunundan sonra almıştır. Ekrem Rize ismindeki Osmanlı düşmanlığını kendisine şiar edinmiş bir milletvekilinin ısrarlı takibi sonunda meclisten geçen bu kanuna göre, Cumhuriyet idaresince millî ve resmî daire olarak kullanılan -Osmanlı devrinden kalma- bütün binaların üzerlerindeki padişah tuğraları ve kitabeler müzelere kaldırılacak; bu yapılamıyorsa üstü örtülecek iken, tatbikatta bunların kazınarak yok edilmesi cihetine gidilmiş; hüsn-i hat değeri dışında İstanbul şehir tarihi bakımından mühim pek çok kitabe ve üzerlerindeki tuğralar yok edilmiştir.

Bu vandallığın üzerinden çok geçmeden 1928'de kabul edilen yeni harflerden sonra, bir gecede okur-yazar vasfını kaybeden eski Osmanlı/yeni Türkiye Cumhuriyeti vatandaşları, bu arada evlerindeki mevcut hat eserlerinin değerini bilmez ve bunların varlığından ürker duruma düşürülmüşlerdir. Bâbıâli'deki hattat dükkânları süratle kapanmış, devletin sahip çıkmadığı eski hat eserleri de ortada perişan kalmışlardır. Son devrin hat üstadlarından Necmeddin Okyay (d. 1883-ö. 1976), 1930'ları "Hattatız demeye korktuğumuz yıllar" diye vasıflandırırdı.

İstanbul'da Hat Öğretimi

İstanbul'daki hat öğretiminin de çok başarılı oluşunun sebebi, bu şehirde hoca olarak gönüllü vazife alanların çoğunun, hattı sanat kimliğiyle benimsemelerindendir. Taşrada böyle bir seviyeye erişilmesi, ancak İstanbul'da hat eğitimini almış bir hattatın memur olarak oraya tayinine ve şehir sakinlerinin ilgisine göre onlara meşk etmesine bağlıdır. Aslında mahalle mektebi seviyesinde hüsn-i hat tahsilinin ileriye dönük faydası, ancak çocuğun bu hususta şevkini arttırmak şeklinde olur. Hat sanatına hevesi bulunan genç, bir hat üstadına meşk için müracaatında, eğer şartlar elveriyorsa bir maddi karşılık beklenmeden kabul görecektir. Çünkü her İstanbullu hattatın evi, talip için belirli günlerde bir meşkhane vasfındadır. Bunun dışında Enderun-ı Hümayun, Galata Sarayı gibi İstanbul'un üniversite vasfı taşıyan kuruluşlarında yetişenler de, eğer istidatları varsa, buralara hususi surette tayin olunmuş o devrin hat üstadlarından meşk ederek bu mesleğe hakkıyla katılmışlardır.

Vakfiyelerinde yazı öğretimi bulunan bazı İstanbul medreselerinden de burada hocalık eden değerli üstadlar eliyle genç hattatlar yetişmiştir. Bu maksatla tahsis olunmuş medrese hücrelerinin "hat odası", "meşk odası" veya "meşkhane" adıyla anıldığı bilinir. Tarihimizde hangi hocaların buralarda vazife aldığı belirsizse de, mesela XIX. asırda Nuruosmaniye Medresesi'nde önce Abdullah Zühdi'nin, sonra da Filibeli (Bakkal) Hacı Arif Efendi'nin; Çarşıkapısı'ndaki -şimdi yıkılmış olan- Karamustafapaşa Medresesi'nde ise Sami Efendi'nin yıllarca hat meşk ettiği malumdur. Hacı Ârif Efendi'nin güzide talebesi Aziz Aktuğ (d. 1871-ö. 1934) ise İstanbul yerine Kahire'de on yıldan fazla İstanbul hattını öğretmekle meşgul olmuştur.

İstanbul'da hüsn-i hat ve buna bağlı kitap sanatlarının bir nizam çerçevesinde öğretilmesini sağlamak üzere, yine Hayri Efendi'nin Evkaf nazırı olduğu sırada, Bâbıâli'de Tersane Emini Yusuf Ağa'nın vaktiyle yaptırdığı tarihî sıbyan mektebinde 20 Mayıs 1915 günü Medresetü'l-Hattâtîn isimli bir öğretim müessesesi açıldı ve Osmanlı'nın her cihetten çöküntü içinde olduğu o yıllardaki faaliyetiyle daha sonrasının, hususiyle Cumhuriyet devrinin yüzakı olan genç sanatkârlara yetişme imkânı sağlandı; mükemmel eserler verilmesine zemin oluşturuldu. Ancak 3 Mart 1924'te yürürlüğe giren *Tevhid-i Tedrisat Kanunu* gereği medreseler lağvedilirken, burası da adından dolayı aynı akıbete maruz bırakıldı. 8 ay sonra Hattat Mektebi adıyla açılan bu benzersiz öğretim müessesesi,

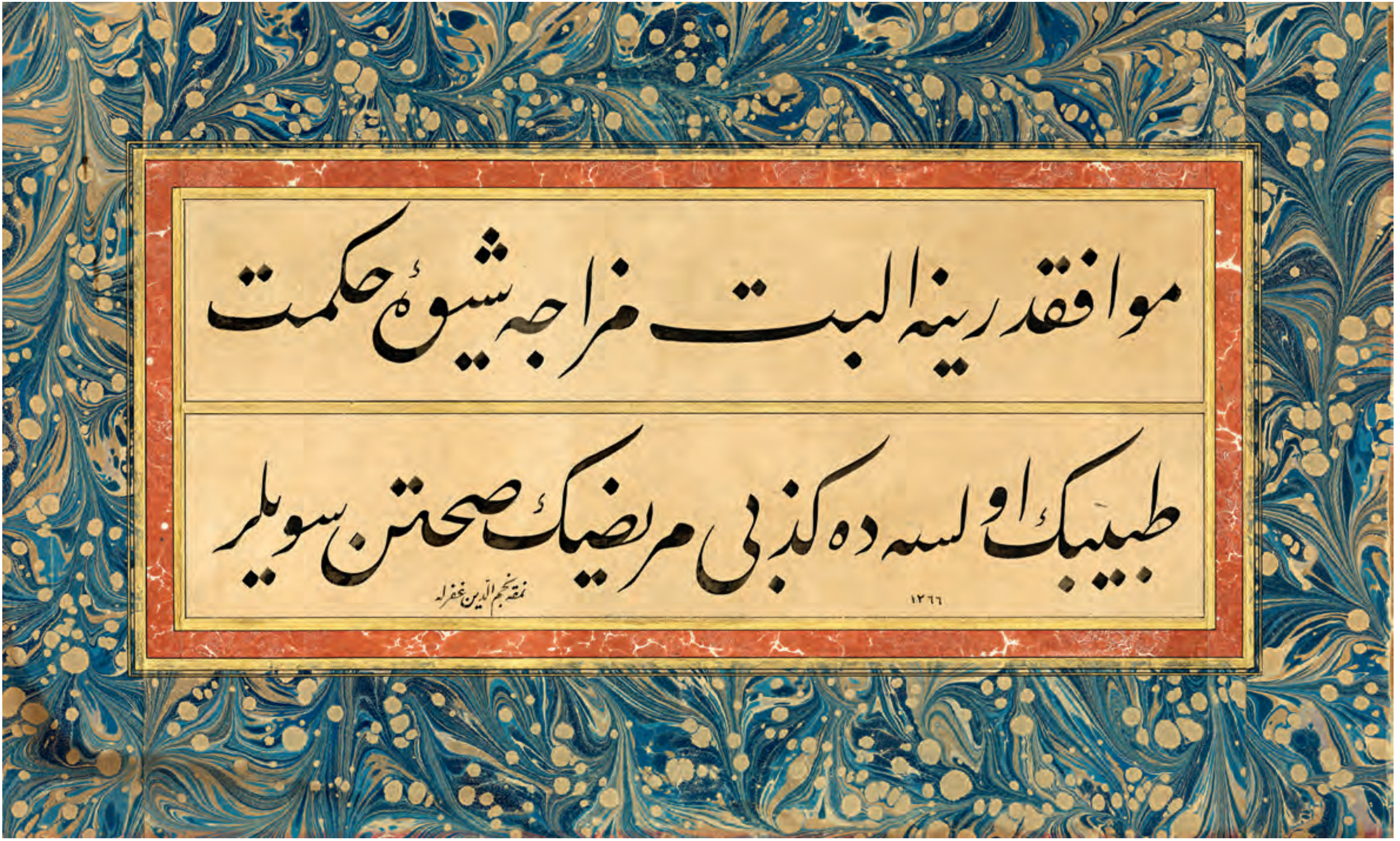


42- Hulûsi Yazgan'ın *celî ta'lîk* levhası

1928'de yeni harflerin kabulüyle tekrar kapatıldı; hat öğretimi yapılmamak kaydıyla 1929'da Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi adıyla yeniden faaliyete geçti.

1930'lu yılların ortalarında, bu mektebin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne (DGSA) bağlanması münasip görüldü. Bu vesileyle, hüsn-i hattın da yeniden öğretim programına konulması bahsi 1936 yılı yaz mevsiminde Çankaya sofrasına intikal ettirildi. Kendisi de koleksiyoncu olan İstanbul mebusu Salah Cimcoz (d. 1877-ö. 1947) *"Hat geçmişteki en büyük sanatlarımızdandır. O derecede ki, ben bir Rafaello [d. 1483-ö. 1520] tablosu ile Râkım'ın [d. 1758-ö. 1826] celi sülüs istifli besmelesi yanyana konulsa, her ikisini de aynı zevkle seyretsem de Râkım'ın levhasını tercih ederim. İstikbalde bu eserlerin tamiri lazım gelse, dışarıdan mütehassıs da bulamayız, çünkü bu sanat onlarda yoktur."* sözleriyle konuya sahip çıktı. Bunun neticesi olarak DGSA'ya gelen Maarif Vekâleti emrinde "tezyinî mahiyette Arap harflerinin de öğretilebileceği" müsaadesi yer aldı.

"Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi", derslerine hüsn-i hat da eklenmiş olarak 1936'da DGSA'ya katıldı. Eskiden de hat muallimi olarak bulunan Kâmil Akdik ve daha sonra da Hacı Nuri Korman (d. 1868-ö. 1951) akademide yeni açılan "Türk Tezyinî Sanatları" şubesinde vazife aldılar. Kısa bir müddet sonra Vakıflar Umum Müdürlüğü, devrin hattatlarını tamire muhtaç klasik camilerin hatlarının yenilenmesi için vazifelendirdi; Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer, Halim Özyazıcı ve Hâmid Aytaç bu camileri yazılarıyla bezediler.



43- Necmeddin Okyay'ın *celî ta'lîk* levhası

Fakat aradan geçen yıllar, yeni neslin hat sanatına iltifatını kesmiş ve artık yeni hattat yetişmez olmuştur. Bir genç, hattat olmakla, böyle bir vasatta kendisini açlığa mahkûm etmiş sayılmaz mıydı, yazıyı kimler yazdıracaktı? Osmanlı devrinden beri takdir gören hat üstadları o günlerde yazıdan ne kazanabiliyorlardı ki? Cumhuriyet devrini idrak eden Osmanlı devri hattatlarından Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer, Hulusi Yazgan, Necmeddin Okyay, Emin Yazıcı, Macid Ayral ve Halim Özyazıcı artık eskisi gibi levha vb. eserlerin siparişleri kesildiği için geçimlerini hattan temin edemez olmuşlardı. Aynı zümreden Hâmid Aytaç, klişeciliğe ve yeni matbaacılığa uyum sağladığı için Bâbıâli'de kalabilmişti. Akademide 1946'dan -yaş haddi sebebiyle- 1963'e kadar hüsn-i hat muallimi olarak bulunan XX. yüzyılın kudretli hattatı Halim Özyazıcı ancak birkaç misafir talebeye hat öğretmeye çalıştıysa da layıkıyla yetişen olmadı. Necmeddin Okyay'ın 1950'li yıllarda evinde meşk verdiği 4-5 öğrencisi vardı ki, onlar da bu sanattan maddi bir gelir beklemeyenlerdendi. Macid Ayral hat muallimi olarak çağrıldığı Bağdat'a gidip dört yıl orada faydalı olmaya çalışmıştı. Hâsılı, henüz hayatta bulunan Osmanlı hat üstadları bu sanatın encamı hakkında ümitsiz hislerle dünyadan çekildiler.

Bu arada 1960'lı yılların sonuna doğru sayıları az da olsa bazı gençlerde hat sanatına karşı yeniden zamanla artan ilgi başlamıştı; hayatta kalan Osmanlı yadigârı son hattat olan Hâmid Aytaç onlara zamanının ve sıhhatinin müsaadesince ders verdi. Kendisinden öğrenenler daha genç nesillere meşk ettiler. Bu öğretim 1980'lerden sonra süratle yayıldı. İstanbul'da 1980'den itibaren faaliyet gösteren *İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi* (IRCICA) da 1986'dan bu yana her üç yılda bir tekrarladığı hüsn-i hat müsabakalarıyla hat sanatını ve yeni yetişen hattatları teşvik etmektedir. Bugün artık İstanbul'da hat sanatının ideal üslûbu olarak *sülüs-nesih- rıkā'* hatlarında Mehmed Şevki, *celî sülüs, celî ta'lîk, celî dîvânî*de ise Sami Efendi yolundan gidilmektedir. Eğer 1928'den sonraki hattın ölü yılları olmasaydı, bugünkü hat sanatı belki bir merhale daha ötede olurdu.

Zamanımızda hüsn-ı hattı bileğinin hakkıyla meslek edinerek, geçimini bu yoldan temin eden yeni nesil hattatlarıyla karşılaşmak, kırk yıl önce artık bu sanatta istikbal göremeyenleri, şimdi fazlasıyla bahtiyar ediyor. Ancak, sanat hayatlarını sürdürmekte olan bu hattatların değerlendirilmesi daha ileriye bırakılmıştır.



44- Ali Sûfî'nin Bâb-ı Hümayun üzerindeki müsennâ *celî sülüs* kitabesi; altta Râkım'ın Sultan II. Mahmud tuğrası

Hat ve Hattatlara Dair İstanbul'da Yapılan Çalışmalar

İstanbul, hat sanatına ve bilhassa hattatlara dair kıymetli kitapların kaleme alındığı bir şehir olarak da ehemmiyet arz eder. Bu konuda yazılmış ilk eser olan *Menâkıb-ı Hünerverân* (995 [1587]) Gelibolulu Mustafa Âli Efendi'nindir (ö. 1600). Sonra tarih sırasıyla Nefeszade İbrahim Efendi'nin (ö. 1650) *Gülzâr-ı Savâb*'ı, Suyolcuzade Mehmed Necib Efendi'nin (ö. 1758) *Devhatü'l-küttâb*'ı (1150 [1737]), Müstakimzade Süleyman Sadeddin Efendi'nin (ö. 1788) *Tuhfe-i Hattâtîn*'i (1184 [1770]) gelir.

Ancak kapsam itibarıyla aralarında en mühimmi *Tuhfe-i Hattâtîn* olan bu kıymetli kaynaklar Osmanlı devrinde yazma eser hâliyle kütüphane raflarında kalmış, bu konudaki bir kitabın İstanbul'da basılıp neşredilme önceliği, İranlı Mîrzâ Habîb Efendi (d. 1835-ö. 1894) tarafından yazılmış ve geniş bir bölümü *Tuhfe*'den aktarılmış bulunan *Hatt u Hattâtân*'a nasip olmuştur (1888). Bunu müteakip *Menâkıb-ı Hünerverân* 1926'da, *Tuhfe-i Hattâtîn* 1928'de, *Gülzâr-ı Savâb* 1938'de, *Devhatü'l-küttâb* 1942'de basılarak Türk kültürüne İstanbul'dan kazandırılmışlardır. Aynı konunun tamamlayıcısı olan İbnülemin Mahmud Kemâl İnal'ın (d. 1871-ö. 1957) yazdığı *Son Hattatlar* da 1955 senesinde İstanbul'da neşredilmiştir.

Bir Osmanlı münevveri olan Mahmud Bedreddin Yazır'ın (d. 1895-ö. 1952) Cumhuriyet devrinde kaleme aldığı ihatalı bir eser olan *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli* kitabı dışında, çoğu Osmanlı devrini yaşamamış Cumhuriyet nesilleri tarafından hüsn-i hat ve hattatlara dair birçok kitap hazırlanıp neşredilmiştir. Bunların isimleri ve müellifleri bibliyografya kısmında görülebilir. Matbaacılığın fevkalade geliştiği şu son otuz yılda, renkli hat örnekleriyle basılıp neşredilen bu kitaplar, hat sanatına dair Osmanlı devrinden kalan noksanlığı telafi edecek mahiyettedir.

KAYNAKLAR

Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet, Merâsim ve Tâbirleri*, İstanbul 1995, c. 1, s. 55-93.

Alparslan, Ali, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul 1999.

Anafarta, Nigâr, "Türkiye'de İlk Kâğıt: Yalova Kâğıt İmâlathanesi", *Hayat Tarih Mecmuası,* Temmuz 1970, yıl 6, c. 1, sy. 6, s. 16-18.

Berk, Süleyman, *Hattat Mustafa Râkım Efendi,* İstanbul 2003.

Dere, Ömer Faruk, *Hâfız Osman Efendi*, İstanbul 2009.

Derman, M. Uğur, "Cumhuriyet Devrindeki Türk Hat Sanatı", *Yeni Türkiye,* 1998, Cumhuriyet özel sayısı, c. 4, s. 3173-3176.

Derman, M. Uğur, "İstanbul'un Tuğralı Kitâbelerine Dâir", *VII. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi, 5-10 Ekim 2009, Bildiriler IV,* Konya 2012, s. 495-512.

Derman, M. Uğur, "Medresetü'l-Hattâtîn'e Dâir", *Prof. Dr. Mübahat S. Kütükoğlu'na Armağan,* İstanbul 2006, s. 511-547.

Derman, M. Uğur, "Mezar Kitâbelerinde Yazı Sanatımız", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, 1975, sy. 49, s. 36-47.

Derman, M. Uğur, *99 İstanbul Mushafı,* İstanbul 2010.

Derman, M. Uğur, *Emin Barın ve Koleksiyonu,* İstanbul 2010.

Derman, M. Uğur, *İslâm Kültür Mirâsında Hat Sanatı*, İstanbul 1992.

Derman, M. Uğur, *Murakka'-ı Hâs,* İstanbul 2013.

Derman, M. Uğur, *Ömrümün Bereketi: 1*, İstanbul 2011.

Derman, M. Uğur, *Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler,* İstanbul 2002.

Derman, M. Uğur, *Türk Hat Sanatının Şaheserleri*, İstanbul 1982.

Derman, M. Uğur, *Yenicâmi Çeşme ve Sebîli'nin Kitâbesi,* İstanbul 2011.

Eyice, Semâvi, "İstanbul'un Tarihî Eserleri", *İA*, VI, 1214/44-157.

Habîb, *Hatt u Hattâtân*, İstanbul 1305.

İbnülemin Mahmud Kemâl İnal, *Son Hattatlar*, İstanbul 1955.

Kut, Günay ve Hatice Aynur, "İstanbul'un Mimârî Yapılarından Kitâbe Örnekleri", *Prof. Dr. Nihad M.Çetin'e Armağan*, İstanbul 1999, s. 63-96.

Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmânî*, IV c. İstanbul 1308-15.

Meriç, Rıfkı Melûl, "Hicrî 1131 Tarihinde Enderunlu Şâirler, Hattatlar, Mûsıkî Sanatkârları Tezkiresi", *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, 1956, c. 2, s. 139-168.

Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân,* nşr. İbnülemin Mahmud Kemal, İstanbul 1926.

Müsâhipzâde Celâl, *Eski İstanbul Yaşayışı*, İstanbul 1946.

Nefeszâde İbrahim, *Gülzâr-ı Savab*, İstanbul 1939.

Serin, Muhiddin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 2003.

Suyolcuzâde Mehmed Necib, *Devhatü'l-Küttâb,* nşr. Kilisli Rifat Bilge, İstanbul 1942.

Tanışık, İbrahim Hilmi, *İstanbul Çeşmeleri,* II c., İstanbul 1943-45.

Yazır, Mahmud Bedreddin, *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli,* nşr. Uğur Derman, III c., Ankara 1972-1989.

İSTANBUL'DA EBRU SANATI

M. UĞUR DERMAN*

Tezyinî sanatların hazırlanış tekniği bakımından en cazip olanı ve yapılışında süratle neticeye varılanı ebruculuktur. Başlangıcı hakkında kesin bir hükme varmak imkânsızsa da, VIII. asırdan sonra Çin'de *liu-şa-şien*, XII. asırdan itibaren ise Japonya'da *suminagaşi* ve *beninagaşi* isimleriyle sulu vasatta yapılan birtakım çalışmaların mevcudiyeti, daha sonraki asırlarda Çağatay Türkçesiyle *ebre* adını alarak Türkistan'da ortaya çıkan bu sanatın tarihî gelişimi hakkında, müphem de olsa bazı fikirler vermektedir. Buradan en geç XVI. asır başlarında İpekyolu'nu takiben İran'a geçişinde *ebrî* olarak isimlendirilen bu sanat, görünüşüyle gerçekten bulut kümelerine benzer şekiller taşıdığından, buluta nispet ifade eden bu Farsça ismi doğrulamaktadır. Osmanlı ülkesinde de revaç bulan aynı isim, telaffuz zorluğundan dolayı son yüzyılda Türkçede *ebru*ya dönüşmüştür. İçinde kaş gibi şekiller de görüldüğünden, galat olmakla beraber, bu sanata *ebru* denilmesi bir çelişki sayılmamalıdır; çünkü *ebru* kelimesi Farsçada "kaş" manasına gelir. Şimdilerde ebruculuğun İran'daki ismi *ebr-bâd*dır. Son yirmi yıldır "ebrucu" manasına İstanbul'da uydurulan "ebru-zen"in bu maksatla kullanılması da büyük hatadır. Çünkü bu kelime "kaş yapan, kaş çalan" manasına gelir.

XVI. asır ortalarında ebruculuk, Hindistan üzerinden İran'a ve sonra da İstanbul'a kadar yayılmıştır. Aynı yüzyılın sonlarında, İstanbul'dan Avrupalı seyyahlar tarafından kendi memleketlerine götürülen ebru kâğıtları önce Almanya'da, sonra da Fransa ve İtalya'da *mermer kâğıdı* veya *Türk mermer kâğıdı,* hatta sadece *Türk kâğıdı* adıyla tanınıp benimsenmiş ve oralarda da yapılmaya başlanmıştır. Zaman içinde İngiltere ve Amerika'ya da yayılan ebru kâğıdı, her ülkenin sanat anlayışına göre başkalık gösterir. Bunda, kullanılan değişik malzemenin de rolü olmalıdır. Bu sanat, su üzerine boyaların serpilmesiyle gerçekleştirilir. Ancak, netice almak birtakım şartlara bağlıdır. Aşağıda, ebru kâğıdının Osmanlı devri İstanbul'undaki hazırlanış tarzı anlatılmadan önce, yapılmasında kullanılan alet ve malzeme tanıtılacaktır.

Ebruculukta Kullanılan Alet ve Malzemeler

Ebru aletlerinin hepsi İstanbul'da yapılır; ancak, malzemenin pek çoğu bu şehre, Anadolu'dan, Doğu ve Batı ülkelerinden getirilip kullanılırdı (Resim 1).

Boyalar: Tabiattaki renkli kaya ve topraklardan elde edilen ve *toprak boya* denilen bu boyalar, suda erimez ve yağ barındırmazlar. Aynı hususiyeti taşıyan bazı bitki boyaları da kullanılmaya uygundur. Önce dövülerek, sonra da mermer üstünde sulu vasatta dış bükey bir el taşı (*desteseng*) ile inceltilerek bu boyaların zerrelerine ayrılmaları sağlanır. Klasik ebruculukta kullanılan boyalar aşağıda sıralanmıştır:

Sarı renk için *zırnık* (arsenik sülfür); mavi renk için çivit ağacından elde edilen ve en makbulü Pakistan'ın Lahur (Lahor) şehrinden gelen *Lahur çividi*; siyah renk için is mürekkebinin de ana maddesi olan *balmumu isi* veya *bezir yağı isi*; lacivert renk için Afganistan'daki Bedahşan'dan gelen ve *laciverttaşı* (lapislazuli) adıyla bilinen *bedahşî lâciverdî*; beyaz renk için *frengî* (Avrupa'dan gelen) *isfidaç* (üstübeç, bazik kurşun karbonat); tuğla kırmızısı renk için *gülbahar* (demir oksitleri fazla olan bir toprak boya cinsi); morumsu vişneçürüğü renk için Hindistan'da bazı dalların üstünde şebnem şeklinde oluşan *lök* (*lak*) maddesi; tütün rengi için *Çamlıca toprağı*. Boya çeşitleri sınırlı olmakla beraber, bunların birbirine katılmasıyla yeni renkler (mesela; *zırnık* ve *Lahur çividi* karışımıyla yeşil renk bulunur) elde edilmesi sağlanmıştır.

Ebru Teknesi: Kullanılacak kâğıdın enine ve boyuna uygun ölçüde ve 6 cm derinliğinde, eskiden çatlakları ziftle kapatılmış çîdene tahtasından, daha sonraları çinko veya galvanizden hazırlanmış, dikdörtgen şeklinde bir teknedir (Resim 2).

Kitre: Teknenin içine konulacak suya kıvam vermek ve gerilimi sağlamak, böylece serpilen boyaların çökmesini önlemek için kullanılan, *geven* isimli, çalı sınıfından bir Anadolu bitkisinin salgısı olan bu madde, krem renginde

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Resim ve alt yazılar yazar tarafından hazırlanmıştır.



1- Ebru imalinde kullanılan alet ve malzeme (Metin içinde tanıtılmaktadır)

düzgün olmayan plakalar veya şeritler hâlindedir. Suda bekletilerek miktarına göre 1/100 nispetinde ve boza koyuluğunda erimesi sağlanır ve bez bir torbadan süzülür. Bir tekne kitreli sudan yaklaşık 600 ebru kâğıdı çıkartılabilir. *Kitre* yerine *keten tohumu, salep, ayva çekirdeği, hilbe (boy tohumu)* gibi maddeler de Osmanlı ebruculuğunda kullanılmış, Batı dünyasında ise *kitre* yerine *denizkadayıfı* denilen bir yosun cinsi tercih edilmiştir.

Öd: Kitreli suyun üstüne serpilen renklerin birbirine karışmadan yayılması lazımdır. Safra asitleri ihtiva eden *sığır ödü*, atılan boyalara satıhta faaliyet kazandırıp kitrenin gerilimini durdurmak için kullanılmadan önce, her boyanın içine kâfi miktarda konur. Fazla öd taşıyan boya, daha çok yayılır. Ebru yapımında, sonradan ilave edilen her renge -önceki renklerin arasında yayılmaya çalışıp kendisine yer açabilmesi için- daha fazla öd koymak gerekir.

Fırça: İnce ve düz -tercihan gül ağacından kesilip çıkarılmış- bir çubuğun çevresine gevşek olarak sarılmış atkuyruğu kılından yapılma fırçalar kullanılır. Şimdiki modern fırçalarla ebruya uygun boya serpilemez.

Tarak: Tahta çıta üstüne belirli sıklıktaki ince çiviler saplanmakla *taraklı ebru* yapılmasında kullanılacak tarak hazırlanmış olur. Bunun geniş veya dar taraklı çeşitleri bulunur.

Tel çubuk: Serpilmiş boyalara şekil vermek için ince, boya damlatmak içinse kalınca tel çubuk kullanılır. Eskiden bu maksatla tek atkuyruğu kılından faydalanılmıştır.

2- Mustafa Düzgünman tarafından teknede *battal ebrusu* hazırlanması



3- Hatib Mehmed Efendi'nin *şal örneği ebrusu*



4- Hatib Mehmed Efendi'nin kendi buluşu olan *hatib ebrusu*

Ebru Kâğıdının Yapılması

Evvelden hazırlanıp süzülmüş kitreli su, tekneye konulduktan sonra, üstüne öd ilave edilmiş olan boyalar, fırça yardımıyla ve her tarafa aynı sıklıkta serpilmeye başlanır; renkler suyun sathına bulut kümeleri gibi yayılır. Her yeni atılan renk, içindeki öd miktarına göre daha evvel atılanları itip sıkıştırarak kendisine yer açar, bu tarzdaki ebruya *battal ebrusu* adı verilir. Aynı tarzın somaki mermerini hatırlatan cinsine de *somaki ebrusu* denilir.

*Battal ebrusu*nda (Resim 2, 6), ebru sanatkârının boyaları serpmek dışında tekneye müdahalesi mümkün değildir; bir noktadan sonra, ortaya çıkan şekillere uymak zorundadır. Bu sebeple ebruculuk, küllî ve cüzî iradenin izahı için arif kişilerce müşahhas (somut) bir hadise olarak kabul edilmiş; boyaları serpmek cüzî iradeye, tekne sathındaki -önceden meçhul- görüntü de küllî iradeye benzetilmiştir.

Renkler, *battal ebrusu* hazırlar gibi serpildikten sonra, ince tel çubuğun ucu kitreli suya dokundurulmak şartıyla önce yukarıdan aşağıya veya sağdan sola, sonra da diğer yönde keskin ve muntazam hareketlerle bütün satıhta yürütülürse ortaya çıkan ebruya *tarama (gelgit) ebrusu,* tel çubuğun hareketleri düzensiz ve dairemsi olursa *şal örneği* (Resim 3) adı verilir. Tel çubukla kenardan merkeze doğru helezoni hareketler yapılırsa, *bülbülyuvası* veya yakın zamanda bulunan bir kayda göre *mutaf ebrusu* adıyla anılan ebrular elde edilir. Yine renkler, battal ebrusundaki gibi serpilerek, tarak aleti -telleri kitreli suya girecek şekilde- teknenin üstünde dolaştırılırsa, *taraklı ebru* oluşur. Önce *tarama ebrusu* yapılıp sonra *taraklı ebru* hâline getirilirse daha da cazip görüntü elde edilir. Bütün bu ebru çeşitlerine, en son olarak dağılmayan bir koyu renk serpilmesiyle *serpmeli* vasfı kazandırılmış olur. Aynı işlem neftyağı ile yapılırsa ebru zemininde küçük boşluklar açılır, böyle hazırlanmış ebrular için *neftli* deyimi yaygındır.

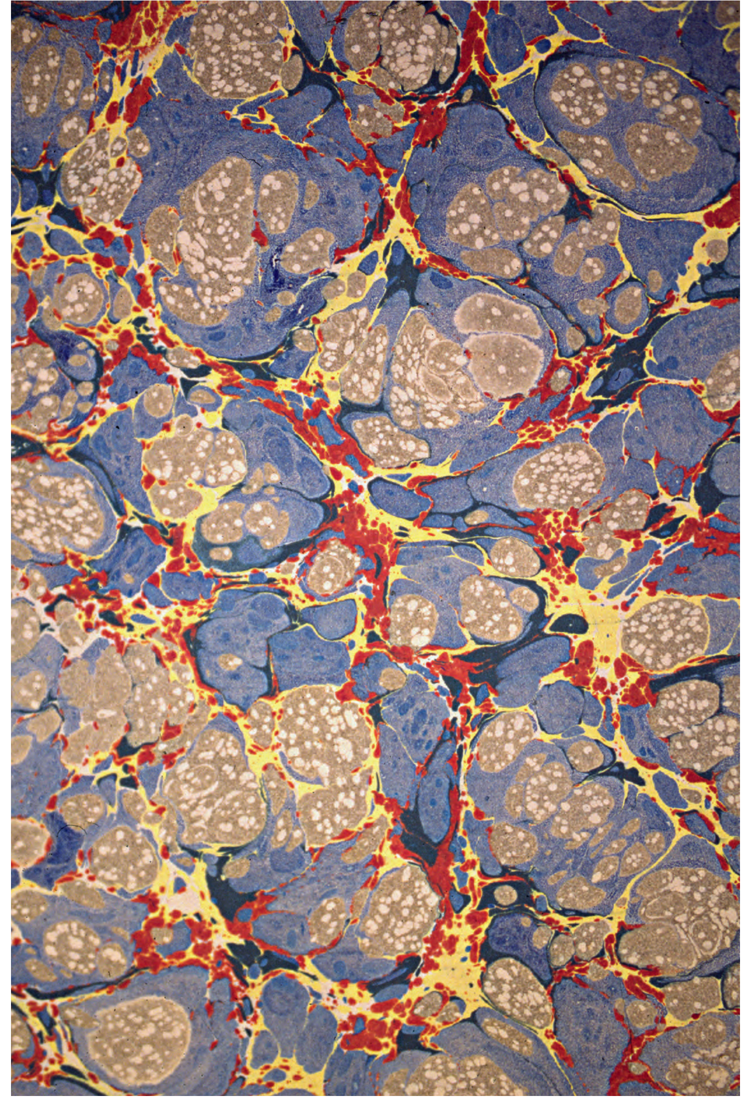
Teknedeki kitreli su kullanılıp kirlendikçe serpilen renkler bazen kum gibi noktalanmaya başlar, buna *kumlu ebru* adı verilir. Bu noktalar v harfi şeklinde olursa o zaman *kılçıklı ebru* denilir.

Şimdiye kadar sayılan ebru çeşitleri eğer hafif renkler serpilerek yapılırsa, *hafif ebru* adıyla anılır ve bilhassa üzerine *is mürekkebi* ile hat örnekleri yazmak için cazip bir zemin hazırlanmış olur, böyle kâğıtlar yazının rahat yazılabilmesi maksadıyla ayrıca *âhar*lanır, yani kâğıdın üstüne kestirilmiş yumurta akından bir cila tabakası sürülür.

Bir ebru çeşidi daha vardır ki Osmanlı devrinin tanınmış ebrucularından Ayasofya Camii Hatibi Mehmed Efendi'nin (ö. 1773) buluşu olduğu için *hatip ebrusu* adıyla bilinir (Resim 4, 5). Bunda, hafif renkli zemin üstüne tel çubuk yardımıyla kuvvetli renklerden birer damla, belirli aralıklarla bırakılır, istenirse iç içe birkaç renk daha konulabilir. İnce tel çubuk, bu kat kat renkli dairelerin içinde sağdan sola, yukarıdan aşağıya birkaç defa hareket ettirilerek çarkıfelek, yürek, yıldız gibi şekiller elde edilir. Buna bağlı olarak, XVIII. asrın bitişine doğru aynı usulle çiçek şekilleri de yapılmak istenmiştir. Lakin Osmanlı Devleti'nin son yıllarında (1917-1918) ilk defa Hattat Necmeddin Okyay (d. 1883-ö. 1976) eliyle, tabii şekline en yakın *çiçekli ebru*ların (lale, karanfil,



5- Hatib Mehmed Efendi'nin elinden çıkma *hatib ebrusu*nun bir kitap kabında kullanılması



6- Hezârfen Edhem Efendi'nin *neftli battal ebrusu*

hercai menekşe, gelincik, gonca gül, kasımpatı, sümbül) yapılması başarılmış (Resim 7); Okyay'ın öğrencisi Mustafa Düzgünman (d. 1920-ö. 1990) da bu çiçek çeşitlerine papatyayı eklemiştir. Çiçekli ebrular, sanat tarihimizde *Necmeddin ebrusu* adıyla tanınır.

Ebrunun Kâğıda Geçirilmesi

İstenilen tarzda hazırlanan ebru, teknenin üstüne sağ veya soldan yavaşça yatırılan ve birkaç saniye kadar bekletilmesi kâfi gelen kâğıda bütün güzelliğiyle geçer. Ebruyu yapandan tarafa olan iki köşesinden tutulup kaldırılan kâğıt, öne doğru çekilir ve uzun çıtalar üstüne serilerek gölgede kurumaya bırakılır.

Teknede yapılan nakışlar ancak bir tek kâğıda geçirilebilir, daha başka kâğıda alınamaz. Bir kere yapılan ebrunun tıpkısı da bir daha tekrarlanamaz, ancak benzeri yapılabilir. Bu bakımdan, her ebru, asla kopya edilemeyecek bir sanat eseri sayılır.

Yine Necmeddin Okyay'ın buluşu olarak XX. yüzyılın Türk hat sanatında yer alan yazılı ebrular vardır. Bir hat eseri arap zamkı eriyiği ile kâğıda yazılıp kurutulduktan sonra, ebru teknesine yatırılırsa, zamklı yerler ebruyu almaz ve yazılı kısım, kâğıdın rengiyle kalır. Eski yazma kitaplarda kâğıttaki yazı sahasının ayrı, etrafının ayrı renge boyanmasına *akkâse*, böyle kâğıtlara da *akkâseli kâğıt* denilir. İşte bu maskeleme işlemi, ebruya da tatbik edilmiştir. Hatta XVII. asırda, Hindistan'ın Bijapur şehrinde, bu teknikle ebru-resimler yapıldığı bilinmektedir. Ancak, Necmeddin Okyay bunları görmediği ve işitmediği hâlde, hafif ebrulu kâğıdın ortasına arap zamkı eriyiği sürüp koyuca renklerle ikinci defa tekneye yatırdığında iki ayrı ebrulu, yani *akkâseli ebru* denilen kâğıt ortaya çıkmıştır; bu tarz yine Necmeddin Okyay tarafından *yazılı ebru*ya da tatbik edilmiştir.



7- Necmeddin Okyay'ın *çiçekli ebrusu*

NECMEDDİN OKYAY'DAN BİR YAZILI EBRU HÂTIRASI

M. UĞUR DERMAN

Ebruculukta kullanılan ve Hindistan'dan geldiği için bulunması zor olan, morumsu vişneçürüğü renkli *lök* boyasının Mısır Çarşısı'ndaki bir dükkânda bulunduğunu işiten Necmeddin Efendi bu boyanın peşine düşer. Lâkin o gün 13 Kasım 1918'dir ve 30 Ekim'de imzalanan meş'um Mondros mütârekesini müteâkip, gemilerle gelen İngiliz-Fransız kuvvetleri İstanbul'u işgâle başlamışlardır. *Lök* boyasını satın aldıktan sonra, başına bir iş gelmemesi için Boğaz vapuruna binmeyip, Eminönü'nden sandal kiralayarak yabancı askerlerin arasından güçbelâ Üsküdar'a dönen Necmeddin Efendi, Toygartepesi'ndeki evine zorlukla erişir.

Aradan neredeyse beş yıl geçtikten sonra, 2 Ekim 1923 günü yabancı kuvvetlerin gemilerle İstanbul'dan defoluşunu, evinin limanı gören bahçesinden dürbünle seyreden Necmeddin Efendi, o neş'e ile içeriye girip *"Gel keyfim gel" celî ta'lîk*ını ebrulu olarak yazar. Ancak, renkleri serperken işgal günü zorlukla bulduğu *lök* boyasını da bilhassa kullanmak arzusunu duyar. O günlerde henüz girmiş olan 1342 hicrî yılını da, dalgınlıkla 1341 olarak yazısının altına yerleştirir.

Ebru teknesinden çıkardığı eserini kurutup seyretmek maksadıyla karşısına aldığı sırada, bir yandan kahvesini yudumlarken, heyecanından fincanını *"Gel keyfim gel"*in üstüne döker; işte yazıda görülen lekeler bunlardır. Necmeddin Efendi çapında bir sanatkâr için, İstanbul'a gelişlerinde kendisiyle beraber bütün Türkleri hüzne boğan işgal kuvvetlerine karşı, bundan daha keyifli ve sanatkârca bir intikam düşünülemezdi!



Necmeddin Hoca'nın, düşman gemilerinin İstanbul'dan ayrıldığı gün keyifle hazırladığı *yazılı ebrusu*: Gel keyfim gel



8- Mustafa Düzgünman'ın *hercâi menekşe ebrusu*

İstanbul Tarihindeki Ebru Sanatkârları

Ebruculuk hakkında yazılmış en eski İstanbul kaynağı, 1608 tarihli *Tertîb-i Risâle-i Ebrî*'dir; metni *Türk Sanatında Ebru*[1] isimli kitapta neşredilmiştir.

Tarih boyunca mensupları kâfi derecede belirlenememiş sanatlardan birisi de ebruculuktur. Bu hususta isimleri zamanımıza gelen Osmanlı ebru sanatkârlarını şöyle sıralamak mümkündür:

Şebek Mehmed Efendi: *Tertîb-i Risâle-i Ebrî*'de bu zattan "merhum" olarak bahsedildiğine göre, XVI. yüzyıl İstanbul'unda yaşayan bir ebru sanatkârı olduğu anlaşılıyor. Eserleri bilinmemektedir.

Hatib Mehmed Efendi: Ebru sanatı, Hatib Mehmed Efendi'nin şahsında, en mükemmel mertebesine XVIII. yüzyıl İstanbul'unda erişmiştir. 30 Mart 1773'te Sirkeci/Hocapaşa semtindeki evinde çıkan yangın sonucu, eserleriyle birlikte kendisi de yanan Ayasofya Hatibi Mehmed Efendi, tarihimizde ebruculuk denilince ilk hatırlanacak isimlerdendir. Sultan III. Ahmed devrinde (1703-1730) yeniden canlandırılan kitap sanatlarına, cazip ebrularıyla unutulmayacak katkıları olmuştur. *Battal, şalörneği* (Resim: 3)*, tarama, taraklı* ebru cinslerinde gösterdiği olağanüstü renk ve desen zevkinin yanında, daha önce anlatılan *hatip ebrusu* da hâlâ onun lakabıyla anılmaktadır (Resim 4, 5).

Şeyh Sadık Efendi: Buhara'da öğrendiği ebruculuğu, Üsküdar'daki Özbekler Dergâhı şeyhi olarak İstanbul'a taşımıştır. Sadık Efendi 1846'da vefat etmiştir. Ebruculuğun Orta Asya'dan İstanbul'a tekrar gelişi bu zat sayesinde olmuştur. Oğulları İbrahim Edhem ve Mehmed Salih efendiler de bu sanatı babalarından öğrenmişlerdir.

Hezarfen İbrahim Edhem Efendi: 1826'da Üsküdar Özbekler Dergâhı'nda doğan Şeyh Edhem Efendi, çeşitli sanat ve zanaat dallarındaki başarısından dolayı hezarfen (bin sanat sahibi) lakabıyla anılır. İbadet haricindeki vakitlerini ilim ve sanata adayarak doğramacılık, marangozluk, oymacılık, hakkâklık, hattatlık, mühürcülük, dökmecilik, tornacılık, demircilik, tesviyecilik, matbaacılık, dokumacılık, mimarlık, makine parçaları gibi konularda kabiliyet ve hususi çalışmalarıyla ihtisas sahibi olan Edhem Efendi'nin hünerlerinden birisi de ebruculuğudur (Resim 6). Bu sahada yetiştirdikleri arasında Sami Efendi (d. 1838-ö. 1912), Aziz Efendi (d. 1871-ö. 1934), Abdülkadir Kadri Şeker (d. 1875-ö. 1942) adlarındaki üç tanınmış hattat, amatör seviyede ebruculukla uğraşmışlar, yine talebelerinden Necmeddin Okyay ise, bu sanatı hattatlığının yanı sıra meslek edinmiştir.

Necmeddin Okyay: Hocası gibi birçok sanat dalında ehliyetli oluşundan dolayı hezarfen lakabıyla anılan Okyay'ın ebruculuktaki başarısında, eserlerini dikkatle inceleyip araştırdığı Hatip Mehmed Efendi'nin de manevi rolü vardır. Osmanlı ebruculuğunu Medresetü'l-Hattâtîn'de başlayıp Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde biten (1916-1948) otuz iki yıllık hocalığı sırasında yeni nesillere öğreterek zamanımıza taşıma şerefi Necmeddin Okyay'a nasip olmuştur. Öğrencileri arasında iki oğlu (Sami, d. 1911-ö. 1933; Sacid, d. 1914-ö. 1999) ve yeğeni, aktar Mustafa Düzgünman (Resim 8) ilk hatırlanacak olanlardır. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde bu sanatı Necmeddin Okyay'dan öğrenen birçok kişi olmakla beraber, o devrin ilgisizliğinden dolayı devam ettirememişlerdir. Bu isimler dışında, XX. asır başlarına kadar mesleğini Vezneciler'deki Kâğıtçılar Çarşısı'nda bulunan dükkânında sürdüren, Bekir Efendi adında bir ebrucu daha bilinmektedir.

Üstad Okyay, 1962 yılında kurduğu sonuncu ebru teknesiyle, artık bu sanatı bir daha icra etmemiştir. Ancak Mustafa Düzgünman, zamanla artan bir heves ve şevk içinde ebruculuğunu 1958'den 1989'a kadar sürdürdü. 1967'de Beyoğlu Yapı Kredi

1 İstanbul 1977, s. 27-29.

Sanat Galerisi'nde açtığı büyük sergiden sonra, İstanbul'da ve Türkiye'de kız çocuklarına "Ebru" adının konulması olağanüstü sıklaştı; bu sanat, yeni nesillerce tanınır oldu. Onun öğrencileri de, hocalarının yolunu devam ettirip meraklı gençlere öğretmeyi hâlâ sürdürüyorlar.

Ebruculuktaki gelenekli anlayışın dışında, modern resim havasını benimseyip kendi yollarında gidenler de bulunmaktadır. Zamanımızda ebruculuğa artan bu merak, malzeme hususunda da yeni arayışları getirdiği için, artık bu sanatta klasik anlayıştan uzaklaşıldığı, üzüntüyle müşahede edilmektedir. Şimdilerde ebrucululukla uğraşan, sayılamayacak kadar çok başarılı/başarısız ismin değerlendirilmesi de, herhâlde kendilerinden sonra yapılacaktır.

Ebrunun Kullanılma Sahaları

Osmanlı devrinde sadece İstanbul'da imal edilen ebru kâğıdı, geçmiş asırlarda yazma kitapların ciltlenmesinde *ebru kab* ve *yan kâğıdı* olarak, bundan başka *kıta* ve *levha*ların iç ve dış pervazlarında, ayrıca *koltuk* denilen kısımlarında çok kullanılmıştır; bu sıralananların pek güzel örneklerine müze ve kütüphanelerde rastlanır. Vaktiyle İtalya'dan gelen, kalın ve sağlam *alikurna* kâğıtları üzerine yapılan büyük boy ebrular da, resmî defterlerin üzerinde kab olarak yer almışlardır. Ancak, XIX. yüzyılda Batı'dan ithal edilen baskı ebru kâğıtları, hem bu sanatın zevkini kaçırmış hem de yerli ebrucuların geçimini güçleştirmiştir.

XVII. asırdan itibaren Batı âleminin de ilgisini çeken ebruculuk üzerine, Roma'da 1646 yılında "Türk kâğıdı" olarak belirtildiği ilk yayından beri pek çok eser yazılmıştır. Ebruculuk, devrimizde de şevkle devam ettirilen nadir Osmanlı sanatlarından biridir.

Yazı albümü mahiyetindeki *murakkaa*lardan şahsen tertiplediklerine bitiş kıtası olarak, kendi çiçekli ebrularından koymayı âdet edinen Necmeddin Okyay'dan sonra, Mustafa Düzgünman da hazırladığı çiçekli ebru kâğıtlarına farklı tarzdaki ebrularla iç ve dış pervaz ekleyip altın cetvellerini çekerek bunların levha hâlinde duvarlara asılması geleneğini başlatmıştır. Zamanımızda ebrunun en çok kullanılışı, işte bu levha şeklidir.

KAYNAKLAR

Derman, M. Uğur, *Türk Sanatında Ebrû*, İstanbul 1977.

Derman, M. Uğur, *Ebrû Sanatında Osmanlı Sultanları,* İstanbul 2013.

Özçimi, M. Sadreddin, *Ebrû,* İstanbul 2010.

Özçimi, M. Sadreddin, *Levnî'den Ebrûya,* Konya 2011.

İSTANBUL'DA TEZHİP SANATI

F. ÇİÇEK DERMAN*

Ne kadar var ise aksâm-ı hüner
Hep Sitanbul'da bulur revnak u fer
Nakş u tasvîr u hutût u tezhîb
Hep Sitanbul'da bulur zînet ü zîb
Nâbî

Arapça'da "altınlamak" mânâsına gelen tezhip kelimesi, ezilerek fırçayla sürülecek hâle getirilmiş olan varak altın ve muhtelif renklerin kullanılmasıyla gerçekleştirilen, parlak ve cazip bir kitap sanatıdır. Asıl malzemesi olan altın ve ona yakışan renklerin desen içinde dağılımı önemlidir. Tarihte tezhip için kullanılan boyalar, toprak boyalardı ve çoğu İstanbul'a dışardan getirilirdi. Bu cisimli boyalar deste-seng (=el taşı) denilen mermer taşıyla sulu ortamda ezilerek hazırlanırdı. Bu zahmetli işlem bitince, arapzamkı eriyiğiyle karıştırılıp kullanılırdı. Bu boyaların özelliği, üzerinden asırlar geçse de aynı parlaklık ve canlılıkla renklerini korumalarıdır (Resim 1).



1- Varak altın, ezilmiş altın ve zermühre

İstanbul'un Fetihle Sanat Merkezi Olmaya Başlaması

İstanbul, XV. asrın son çeyreğinde İslam âleminin kültür ve sanat merkezi olmuş ve bu vasfını yüzyıllarca devam ettirmiştir. İstanbul'un fethiyle kazanılan ruh yapısı, tezyinat sahasında da görülmektedir. Güzel sanatlara merakı bulunan ve kitaba verdiği ehemmiyet bilinen Fatih Sultan Mehmed'in (1451-1481) Topkapı Sarayı'nda bir nakışhane (nakkaşhane) kurdurduğu ve buraya sernakkaş olarak Özbek asıllı Baba Nakkaş'ı tayin ettiği bilinmektedir. Nakkaş zümresi faaliyetlerini İstanbul'da Ayasofya Camii'nin deniz tarafındaki sahada, eski bir Bizans kilisesinin üst katındaki *Arslanhane* adıyla anılan yerde sürdürmekteydi. Birçok sanatkârın toplu olarak eser verdikleri nakkaşhane, aynı zamanda bir tatbikat mektebiydi. Devrin sanat anlayışını yansıtan ve farklı üsluplarda çalışan sanatkârları aynı mekânda birleştiren nakkaşhane, XV. yüzyıldan itibaren değişik coğrafyalardan gelen sanatkârlarla Osmanlı Sarayındaki mevcut sanatkârların meydana getirdiği ortak zevkin mahsulü yeni üslupların habercisi olmuş; XVI. yüzyılda görülen *İstanbul üslubu* da, bu anlayışla ortaya çıkmıştır.

Fatih Sultan Mehmed 1473 yılında Otlukbeli Muharebesi'nde, Akkoyunlu Hükümdarı Uzun Hasan'ı mağlup etmiş ve Akkoyunlu âlimleriyle sanatkârlarını büyük bir hürmet ve riayet göstererek İstanbul'a getirtip kendi hizmetine almıştır.[1] Bu yıldan başlayarak yeni zaferlerle sanatkâr zümresini zenginleştirmeye devam eden İstanbul, Fatih Sultan Mehmed'in sanat ve sanatkâra verdiği kıymet ve temin ettiği imkânlar sayesinde hızla, döneminin sanat merkezi hüviyetine bürünmeye başlamıştır.

Fatih devri İstanbul'unda, tezhip sanatının hususiyetlerine kısaca göz atılacak olursa; mat ve parlak olarak kullanılan altından sonra en çok görülen ve bilhassa zemin boyası olarak karşımıza çıkan renk, *kobalt mavisi*dir. Daha sonraki yıllarda bu renk yerini *bedahşî laciverd*ine bırakır. Yine bu devir tezhiplerinde lacivert, siyah, kahve ve parlak yeşil renk ile zeminin beyaz renk üç nokta ile süslenmesi bir hususiyettir (Resim 2). Yazma eserlerde metin öncesi görülen *zahriye* sayfaları içinde

* (E.) Marmara Üniversitesi. Resim ve alt yazılar yazar tarafından hazırlanmıştır.

1 İsmail Hami Danişmend, *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi,* İstanbul 1947, c. 1, s. 327.



2- Fatih devri tezhibi (İÜ, Nadir Eserler Ktp., F. 1423, 13 b)

mekik tarzının çoğunlukta olduğu fark edilir. Zengin *tığ*lar sayesinde zeminle bütünleşen bu mekik *zahriye* sayfaları, çeşit bolluğu ile dikkat çeker (Resim 3). *Halkârî* denilen gölgeli altın sürme tekniğine, al renkli lal mürekkebinin de aynı devirde eklendiği, yarı şeffaf olan bu mürekkebin, kesif altın zerrelerinin bulunduğu motif uçlarında yer aldığı görülür. Desene ayrı bir güzellik veren ve *foyalı halkârî* ismiyle bilinen bu tarz, daha sonraki dönemlerde de tatbik edilmiştir.

İstanbul Nasıl Sanat Merkezi Hâline Geldi?

İstanbul'un sanat merkezi olarak devamında, Yavuz Sultan Selim (1512-1520) de dedesi Fatih Sultan Mehmed'in yolunu takip etmiştir. 1514 yılında Çaldıran'da Şah İsmail'i mağlup edip gittiği Tebriz'de çıkarttığı 13 Eylül 1514 tarihli emirnamesiyle, Şah İsmail'in Horasan'dan, Herat'tan Tebriz'e getirdiği sanatkârların da içinde bulunduğu çeşitli konularda sanat erbabı olan bin kadar kişiyi, aileleriyle birlikte İstanbul'a yollamıştır.[2] Ayrıca Yavuz Sultan Selim, Tebriz'de gerek Şah'ın özel hizmetinde görevli, gerekse dışarıda serbest çalışan nakkaş, ressam, hattat, müzehhip, musikişinas gibi sanat mensuplarından bir



3- Fatih devri, 1465 tarihli çift zahriye tezhibinden biri (Süleymaniye Ktp., nr. 1025, v. 1b)

haylisini toplayarak sefer dönüşü kışı geçirmekte olduğu Amasya'ya getirtmiş ve kendilerinin bulundukları sınıflara göre Saray'da mevcut hizmetlere göndermiştir.[3] Her iki Osmanlı padişahının da İstanbul'a getirdiği bu sanatkârların büyük bir kısmı Türk asıllıdır. Bu tarihî bilgiler ışığında, İstanbul'un XV. yüzyılın ortalarından itibaren Türk-İslam dünyasının sanat merkezi olmasının esas sebepleri anlaşılmaktadır.

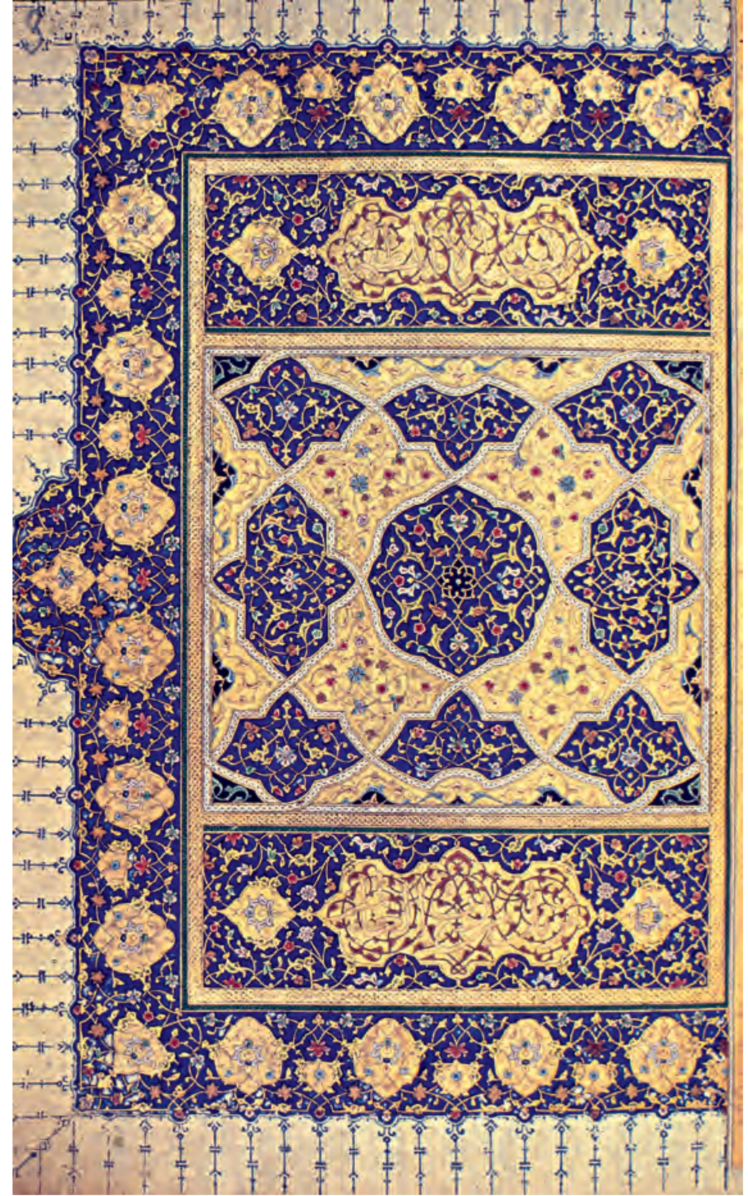
Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'den İstanbul'a götürdüğü en önemli şahıs, son Timurlu Şehzadesi Bediüzzaman Mirza'dır. Maiyetindeki sanatkârları ve zengin kütüphanesini de beraberinde İstanbul'a getiren Timur'un torunu Mirza, sultandan büyük hürmet ve himaye görmüştür. Vefat ettiği 1515 yahut

2 Ali Haydar Bayat, "Osmanlı El Sanatlarının Gelişmesinde Ehl-i Hıref'in Rolü ve Kimliği", *El Sanatları Dergisi,* 1997, sy. 1, s. 56.

3 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defterleri", *Belgeler*, 1986, c. 11, sy. 15, s. 24.



4- Şeyh Hamdullah'ın yazdığı 1492 tarihli mushafın zahriye tezhibi (TSMK, YY. 913, v. 1b)



5- Şeyh Hamdullah'ın yazdığı 1492 tarihli mushafın zahriye tezhibi (TSMK, YY. 913, v. 2a)

1517 yılına kadar İstanbul'da yaşamış ve Eyüp Sultan'a defnedilmiştir.[4]

Osmanlı Devleti'nde Saray için çalışan sanatkârlar, İstanbul'da Topkapı Sarayı'nda *ehl-i hiref* adı altında kurulan bir teşkilat içinde faaliyetlerini yürütmüşlerdir. İlk yıllar Tebriz'den getirilen "Bölük-i Acemân" ve Anadolu ile Rumeli asıllı olanlar "Bölük-i Rûmiyân" adı altında ayrı atölyelerde çalışırlarken, XVI. yüzyılın sonlarına doğru birleştirilmişlerdir.[5] Değişik el sanatları ile uğraşan sanatkârların meydana getirdiği ehl-i hiref içinde, en kalabalık grubu nakkaşlar (müzehhipler), zergerler ve kemha dokuyucular teşkil etmekteydi. Usta-çırak münasebetleri içinde çalışan bu sanatkârlar, Saray'ın maaşlı elemanı olup gerektiğinde ve bayramlarda kendi alanlarında yaptıkları sanat değeri taşıyan eserleri hükümdara takdim ederek binlerce akçe ile ödüllendirilirdi. Topkapı Sarayı arşivinde bulunan ve en eskisi 1526 tarihli bu ehl-i hiref defterlerinde, sanatkâr isimleri, geldikleri yerler, aldıkları yevmiyeler, yaptıkları işler, bayramlarda takdim edilen eserler ve karşılığında aldıkları ücretler, hediyeler kayıtlıdır.[6] Ehl-i hıref denilince ilk hatıra gelen Saray'da sultanlar için çeşitli konulardaki kitapları istinsah eden hattatlar, farklı üslûplarla bu kitapları bezeyen müzehhipler, ruganî veya deri kablarını hazırlayan mücellidlerdir. Bu sanatkârlarla birlikte, kullanılan kâğıtları boyayıp âharlayan kâğıtçılar, mühreleyen mührezenler, boya hazırlayan renkzenler,

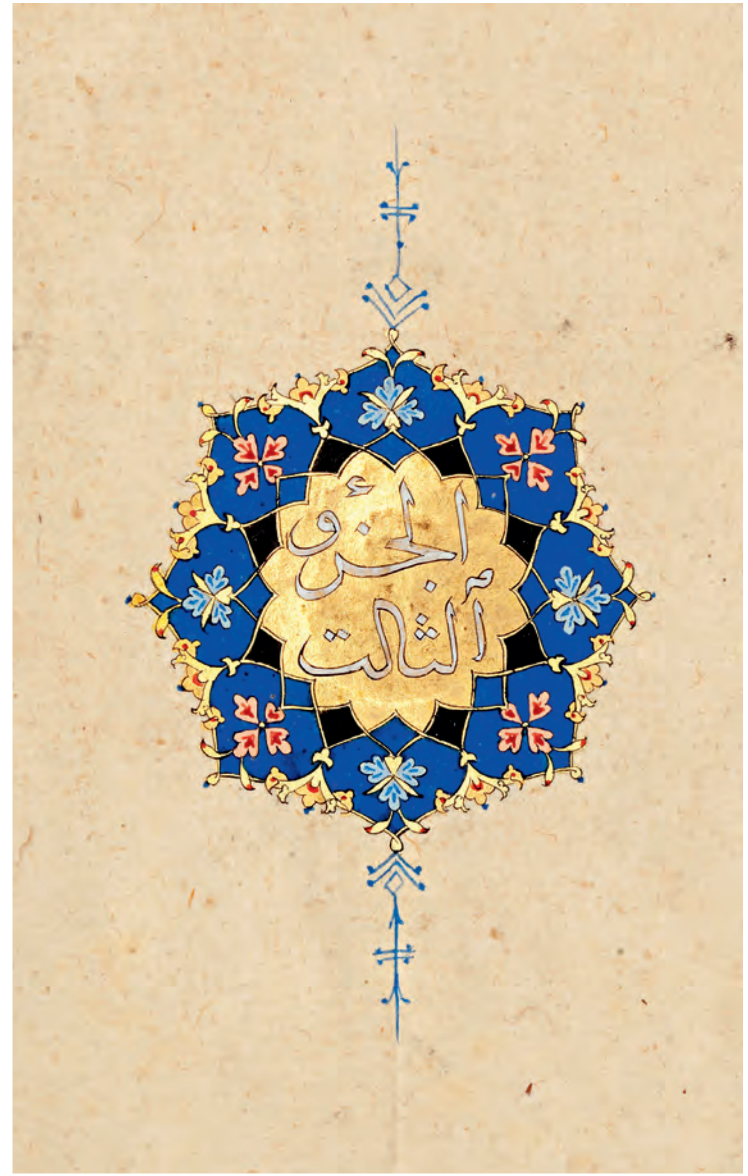
4 İsmail Hami Danişmend, *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi,* İstanbul 1948, c. 2, s. 15.

5 Filiz Çağman, "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları", *Türkiyemiz***,** 1988, sy. 54, s. 14.

6 Rıfkı Melûl Meriç, "Nakış Tarihi Vesikaları", *AÜİFD,* 1952, c. 1, sy. 2-3, s. 85-107; Bayat, "Osmanlı El Sanatlarının Gelişmesinde Ehl-i Hıref", s. 58.



6- Şeyh Hamdullah'ın yazdığı ve Hasan b. Abdullah'ın bezediği 1503-1504 tarihli mushafın zahriye tezhibi (TSMK, A. 5, v. 1a)



7- Şeyh Hamdullah'ın yazdığı ve Hasan b. Abdullah'ın bezediği 1503-1504 tarihli mushaftan bir cüz gülü (TSMK, A. 5)

mürekkepçiler ve cedvelleri çeken cetvelkeşler akla gelmektedir.[7]

Fatih Sultan Mehmed devriyle başlayan, her fethedilen memleketten ilim ve sanat sahiplerini İstanbul'a celbetmek, âdeta bir anane hâlini almıştır. Yavuz Sultan Selim de bu ananeye, hem Çaldıran'da hem de 1517 yılında yaptığı Mısır fethinde riayet etmiş, bu şekilde İstanbul, farklı ülkelerden getirtilen farklı sanat görüşlerinin harmanlandığı ve yeni üslupların meydana geldiği canlı ve parlak bir sanat merkezi durumuna gelmiştir. Bundan dolayı İstanbul, her sanatkârın gelip yaşamak ve bu sanat havasını teneffüs etmek arzusunu duyduğu bir şehir hüviyetini kazanmıştır.

II. Bayezid (1481-1512) dönemi ve XVI. yüzyıl İstanbul'u tezhip sanatının en olgun ve mükemmel devrinin başlangıcıdır. Büyük hattat Şeyh Hamdullah'ın (d. 1429-ö. 1520) mushaflarında görülen tezhipler, bunun en güzel işaretidir (Resim 4, 5). Son şeklini alan mushaf tezhibi ve sayfa düzeni, daha sonraki yıllarda da aynen korunmuştur. Tezhiplerde, mat ve parlak olarak uygulanan altın daha geniş yer almakta ve *bedahşî laciverdi* ile eşsiz bir uyum yaratmaktadır. Renkler son derece dengeli kullanılıp mükemmel bir işçilik ile işlenmeleriyle tamamlanmaktadır. Desenlerin daha çeşitli olduğu, yeni motiflerin de onlara katıldığı, zevk ve sanat gücünün doruk noktasına vardığı görülür.

Şeyh Hamdullah'ın İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki[8] 1508 tarihli *Mushaf*'ı hem *ulama*

7 Hilâl Kazan, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi,* İstanbul 2010, s. 129-138.

8 İÜ Nadir Eserler Ktp., A. 6662.



8- Şeyh Hamdullah'ın yazdığı ve Hasan b. Abdullah'ın bezediği 1503-1504 tarihli mushaftan bir surebaşı tezhibi (TSMK, A. 5)

üslubunun benzersiz örneği olan *zahriye* sayfası, hem de aynı mükemmellikte bezenen *serlevha ve hâtime* sayfasıyla tezhip sanatındaki yükselişi gözler önüne seren eserlerden biridir. Eser, devrinin en kudretli müzehhiplerinden Hasan b. Abdullah'ın imzasını taşımaktadır. Bu sanatkâr ile aynı dönem müzehhibi olan ve "İbnü'l-Arab" adıyla tanınan Fazlullah Nakkaş, sayısız yazma eserin bezenmesinde sernakkaşlık yapmışlardır. Bir kısmı İran'dan gelen bu devrin müzehhiplerinden bazıları, Hasan b. Mehmed, Melek Ahmed Tebrizî, Hasan b. Abdülcelil, Turmuş b. Hayreddin, Üveys b. Ahmed, Bayram b. Derviş Şîr, İbrahim b. Ahmed, Mehmed b. Bayram'dır.

Mushaflar Nasıl Bezenirdi?

Herkes tarafından bilindiğine şüphemiz olmayan: "Kur'an-ı Kerim Hicaz'da nazil oldu, Mısır'da okundu, İstanbul'da yazıldı." cümlesine ilaveten: "En güzel şekliyle bezenmesine İstanbul'da gayret edildi." diyebiliriz.

Hattatın ve müzehhibin müşterek gayesi, ilahî metnin en mükemmel şekliyle yazılıp bezenmesini sağlamaktır. Mushafların tezhibinde, umumiyetle yeni tasarım ve arayışların yer almadığını, klasik kaidelere sadık kalınarak o devrin sanat anlayışıyla en mükemmeli ortaya çıkarma gayretinin esas olduğu görülür. Edeben benimsenen bu anlayış, bütün İslam âlemi için geçerli olmuş, asırlar boyunca, ufak tefek farklılıklar dışında buna riayet edilmiştir.

İstanbul'da Saray'ın himayesinde kurulan nakkaşhane geleneğine göre, usta-çırak işbirliğiyle hazırlanan ve sernakkaş idaresinde çeşitli sanatkârların el emeğiyle ortaya çıkarılan mushaf bezemesinde sırasıyla yer alan tezhip bölümleri kısaca şöyledir:

Zahriye Tezhibi: "Arkalık, sırtlık" manasına gelen *zahriye,* yazma kitaplarda esas metnin başladığı ilk sayfanın arkasındaki (yani bir öncesindeki) sayfa veya sayfalar için kullanılan bir tabirdir. Kur'an metninin haricinde kalan tezyinî sahadır (Resim 6). Bu sayfada görülen dairevi veya mekik biçimindeki tezyinatın içine -bazen dışına- eserin kime ait olduğunu yahut kimin için yazıldığını belirten ve *temellük kitabesi* denilen bir ifade yerleştirilirdi. Büyük emek ve masraf gerektiren *zahriye tezhibi,* X. yüzyıldan itibaren mushaflarda görülmeye başlanmış, XVII. yüzyıldan sonra yapılmaz olmuş, ender işlenen örnekleri de eski inceliğini kaybetmiştir.

Serlevha Tezhibi: *Zahriye*den sonra karşılıklı gelen ilk iki Kur'an sayfasına (yani Fatiha suresi ile Bakara suresinin ilk beş ayeti) uygulanan bezemeye *serlevha*



9- Şeyh Hamdullah'ın yazdığı ve Hasan b. Abdullah'ın bezediği 1503-1504 tarihli mushafın hâtime zahriyesi tezhibi (TSMK, A. 5, v. 372a)

tezhibi adı verilir. En yoğun bezemenin bulunduğu ve yazılı sahanın sınırlı tutulduğu bu sayfalara *dibace* de denir. Müzehhiplerin hüner gösterdikleri bu en gösterişli sayfalarda yer alan hattın arasında çoğunlukla, yazı *dendan* içine alınıp satır araları bezenerek *beyne's-sutûr* uygulaması yapılmıştır. Devam eden sayfalarda yazı sahasının etrafına sadece altın *cedvel*ler ve bunun da her iki kenarına *tahrir* denilen siyah veya başka renkte ince çizgiler çekilir. Ayet araları *durak* denilen tezyinî şekillerle işlenir. Ayrıca, her yirmi sayfada bir konulan cüz işareti *cüz gülü* (Resim 7), beş sayfada bir konulan *hizb* işareti *hızib gülü*, secde ayetleri hizasına konulan ve 14 adet olan *secde gülü*, on ayette bir *aşere gülü* ve her surenin başına gelen *surebaşı tezhibi* (Resim 8) yapılır. Sayfanın dışa bakan kenarında ve çerçeve dışında kalan alana yapılan ve genel olarak *gül* diye isimlendirilen bu tezyinî şekiller, eğer aynı sayfada birden fazla ise, yukarıdan aşağıya doğru çizilen bir eksen üzerinde yer alır.

Mushafın nihayetinde *ketebe sayfası, ferağ kaydı* da denilen ve çoğu zaman imzanın da yer aldığı *hâtime* sayfasının tezhibiyle bezeme sona erer (Resim 9). Yazma mushaflarda, eserin tezhip bütünlüğünü korumak amacıyla, kullanılan renk, desen ve motifler başından sonuna kadar değiştirilmeden uygulanır. *Zahriye* ve *serlevha* tezhiplerinin işlendiği bu varaklar, diğerlerine nazaran daha mukavim ve hacimli olan kâğıtlardan seçilir ki iki taraflı ağır bezemeyi taşıyabilmesi bu şekilde sağlanabilmiştir.

Ender de olsa bazı mushafların sonunda, müzehhip imzasına da rastlanır. Tezhipleme işi, birden fazla sanatkârın emeğiyle hazırlandığı için *hâtime* sayfasında yer alan imza, sernakkaşa aittir.[9]

Klasik tezhibin ikinci parlak devri, Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566) çağıdır (Resim 10). Yavuz Sultan Selim zamanında Tebriz'den İstanbul'a getirilen Aga Mîr'in (Aka Mîrek)[10] öğrencisi Şahkulu (ö. 1556), İstanbul'da Saray nakkaşhanesinin sernakkaşıdır ve *sazyolu üslubu* olarak adlandırılan yeni bir tezhip üslubunu ortaya çıkarandır. Osmanlı kaynaklarında *saz yazmak* ismiyle de anılan bu farklı çalışmayı, Saray nakkaşhanesinde uygulayan ayrı bir sanatkâr zümresi bulunuyordu.[11]

Hocası Şahkulu'nun vefatıyla Saray sernakkaşı olan XVI. yüzyılın ünlü müzehhibi Karamemi, Türk bezeme sanatına yeni bir üslup ve anlayış getirmiş, klasik kuralların dışına çıkarak yepyeni bir akımın öncüsü olmuştur. Sanatkârın Topkapı Sarayı Müzesi Arşiv kayıdlarından, müzehhip ve ressam olarak Saray hizmetinde bulunduğu ve II. Selim döneminde de hayatta olduğu anlaşılmaktadır. Çiçek motiflerini ustaca kullanan Karamemi, Kanunî Sultan Süleyman'ın "Muhibbî" mahlasıyla yazdığı şiirlerinin toplandığı *Muhibbî Dîvânı*'nın farklı kütüphanelerde bulunan yazma nüshalarını tezhip etmiştir (Resim 11). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde[12] yer alan Abdullah Sayrafî ketebeli mushafın 962 (1554) yılında Karamemi eliyle bezendiği, mushaf kabının yan kâğıdındaki imzadan öğrenilmektedir. Bu mushafın tezhibinde sanatkârımız kendi üslûbunun bütün inceliklerini ortaya sermiştir.[13]

9 F. Çiçek Derman, "Tarihimizde Mushafların Bezenmesi", *Diyanet İlmî Dergi*, 2011, Kur'an özel sayısı, s. 647-653.

10 Bânu Mahir, "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkapı Sarayı Müzesi: Yıllık-1,* İstanbul 1986, s. 113-130.

11 F. Çiçek Derman ve Gülnur Duran, "Şahkulu", *DİA*, XXXVIII, 283-284.

12 TSMK, E.H., nr. 49.

13 Gülnur Duran, "Kara Memi", *DİA*, XXIV, 362-363.



10- 1524 tarihli Mustafa Dede'nin yazdığı mushafın çift zahriye bezemesi (İÜ, Nadir Eserler Ktp., A. 6566, v. 1b-2a)

Tezhip sanatının tarihteki öğretim şekli söz konusu olduğu zaman ilk aklımıza gelen, Saray Nakkaşhanesi olur. Halbuki geçmişte Enderun Mektebi ve Mevlevî âsitâneleri de sanatkâr yetiştirmekte önemli vazifeler üstlenmiş yerlerdi. Güzel Sanatlar Mektebi vasfını taşıyan Mevlevîhanelerde yetişmiş bir müzehhip bugün için bilmiyoruz ama, buradan birçok sanat erbâbı çıkmıştır. Enderun Mektebi'ne gelince, Topkapı Sarayı bünyesinde yer alan bu mektep, istidad sahibi çocukların eğitildiği resmî bir müessesedir.

Bir Osmanlı veziri olan müzehhip ve musavvir Nakkaş Hasan Paşa (ö. 1622), Enderun'da yetişmiştir.[14] 1581 yılında, Sultan III. Murad dönemi (1574-1595) nakkaşlarından Nakkaş Osman'ın yanında çalışanlar arasında bulunduğu bilinmektedir. Sanatı, nakkaşhanede usta-çırak usulü ile öğrenmiştir. 1580'lerden itibaren sürdürdüğü minyatür ustalığında Nakkaş Hasan Paşa'nın tasvir yapmadaki hünerinden ilk bahseden, Saray şehnamecisi Ta'lîkîzade Mehmed Subhi'dir (ö. 1606?). Nakkaş Hasan Paşa'nın hazırladığı, Sultan I. Ahmed'in tezhipli tuğrası, onun aynı zamanda çok yetenekli bir müzehhip olduğunu göstermektedir. İmzalı olan bu tuğra bezemesi, desen ve motif hâkimiyetine çok güzel bir örnektir.[15] 1604 yılında yeniçeri ağalığına getirilen Hasan Paşa, Macaristan seferine katılmıştır. İstanbul'a dönüşünde Rumeli beylerbeyiliğine tayin edilmiş ve kendisine vezâret pâyesi verilmiştir. Çeşitli sebeplerle 1607

14 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi,* Ankara 1982, c. 3/2, s. 569; Zeren Tanındı, "Nakkaş Hasan Paşa", *Sanat,* 1977, c. 3, sy. 6, s. 114-125; a.mlf., "Nakkaş Hasan Paşa", *DİA*, XXXII, 329-330.

15 TSMK, Güzel Yazılar, nr. 1394.

MOTİFLER

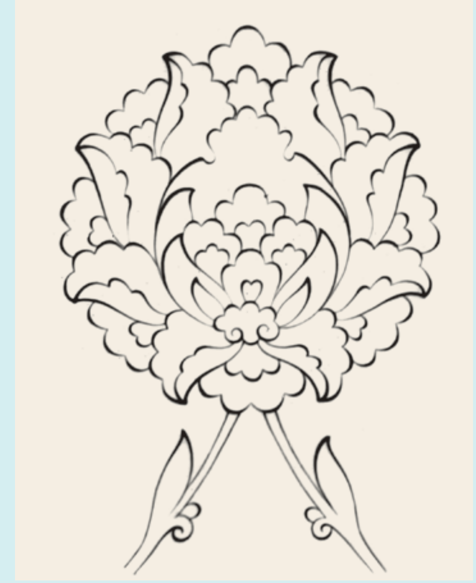
F. ÇİÇEK DERMAN

Türk sanatında kullanılan motifler,[1] uzun bir zaman dilimi içinde, farklı devirlerde yeni örneklerin katılmasıyla zenginleşmiştir. Türk tezyinî sanatlarının temelini teşkil eden motifler, sanatkâr tarafından gerçekçi bir bakışla tabiattan alınarak, esas çizgileri korunup teferruatı atılmış; buna şahsi zevk ve görüşler de katılarak çizimi tamamlanmıştır. *Üsluplaştırma* veya *üsluba çekme* adı verilen bu yol sayesinde ne tabiat kopya edilmiş, ne de tamamen zıddı olan şekiller ortaya çıkarılmıştır. Aynı çiçeği örnek alarak üsluplaştıran sanatkârların meydana getirdikleri motifler, kaynak aynı olmasına rağmen, çizim sırasında ortaya koydukları zevk ve görüşleri sebebiyle, farklı görüntüler arz eder. Bu da sanatta zenginliğin en belirgin özelliğidir.

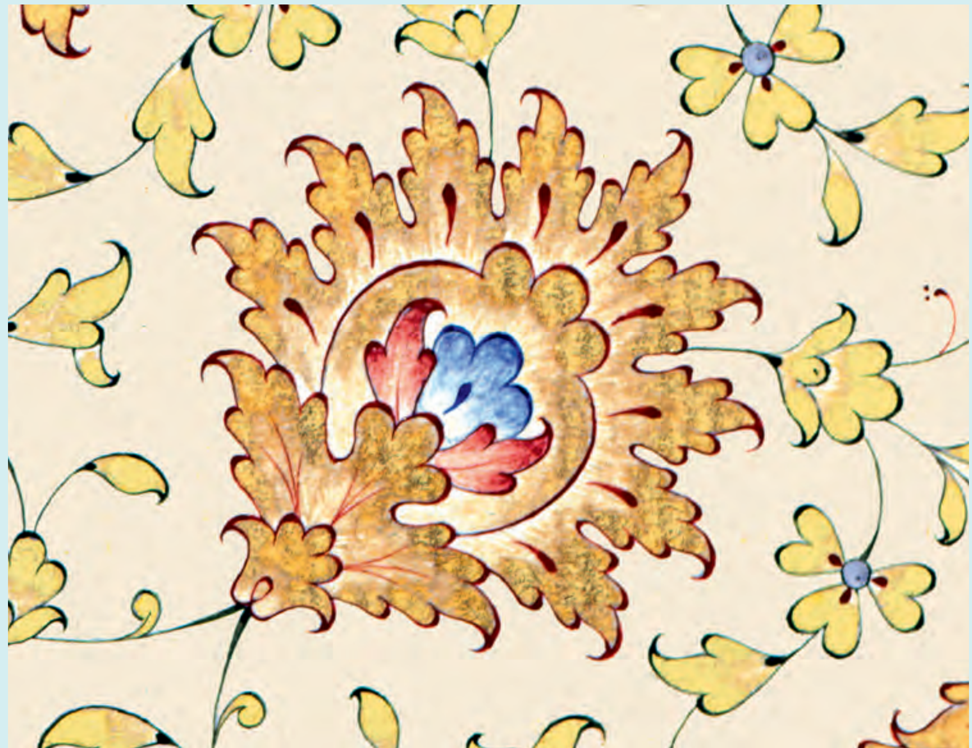
Zengin örneklerine İstanbul'da da rastlanan motifler, bezeme sanatlarımızın her bir dalında (tezhip, çini, kalemişi, ağaç ve maden işleri, taş oymacılığı vb...) teknik, malzeme ve usul farklılıkları görülmekle beraber, aynı karakteri taşır. Mesela çini ve kalemişi için çizilecek bir desenin motifleri, eserin seyredileceği mesafe düşünülerek, büyük ve teferruatlı; levha veya kitap tezhibindeki deseni meydana getiren motifler ise diğerlerine göre daha küçük ve sade olur. Fakat kaynak, karakter, sınıflandırma gibi hususlarda her iki desende de kullanılan motifler aynıdır. Çini deseni için hazırlanan bir *penç* motifinin çapı 15 cm'ye kadar çıkabildiğinden, motif ayrıntılı çizilirken, aynı *penç* motifi, kitap sayfası bezemesinde, motifin çapı 3 mm'ye ineceği için teferruatı atılarak kullanılır.

Kaynakları esas alarak motifleri tasnif etmek istersek, ilk olarak, bitki kaynaklı motifler göze çarpar. *Hatâyî* grubu adı altında toplanan bu motifler *yaprak, penç, goncagül, hatâyî* (Resim 1), *yarı üsluplaştırılmış çiçekler* (gül, lale, karanfil, bahar ağacı, zambak vb.) olmak üzere, kendi içinde de gruplara ayrılırlar. Yarı üsluplaştırılmış çiçekler, XVI. yüzyılda İstanbul'da nakkaşhanede Karamemi isimli bir sernakkaş tarafından bahçe çiçeklerinden ilham alınarak ortaya çıkarılmıştır. Bu motiflerin en gelişmiş örnekleri İstanbul'da bulunmaktadır ve çok sevilen bu yarı üsluplaştırılmış motifler, her devirde kullanılmıştır. Bitki kaynaklı motiflerin müşterek özellikleri, nüanslı çizimleridir. Çizgide verilen bu incelik ve kalınlık farkı, motifin büyüklüğü ile orantılı olarak azaltılır veya çoğaltılır. *Penç,* bir çiçeğin kuşbakışı görüntüsünün üsluplaştırılarak (stilize edilerek), *hatâyî* (Resim 2) ve *goncagül,* bir çiçeğin dikine kesitinin üsluplaştırılarak çizilmesiyle ortaya çıkar. *Hatâyî, penç, goncagül* ve *yaprak* motifleri tam üsluplaştırılmış oldukları için, örnek alınan çiçeğin aslı belirlenemez.

Hayvan motifleriyse, hayal mahsulü *efsanevi hayvan motifleri* (ejder, simurg, ki'lin) ve tabiat kaynaklı, *üsluplaştırılmış hayvan motifleri* (aslan, pars, tavşan, geyik ve



1- Hatâyî motifi



2- Halkârî üslûbla işlenmiş hatâyî motifi

1 İnci A. Birol ve Çiçek Derman, *Türk Tezyînî Sanatlarında Motifler,* İstanbul 1991.



11- Karamemi tarafından bezenen 1566 tarihli *Muhibbî Dîvânı*'ndan bir sayfa (TSMK, F. 5476)



12- 1620 tarihli Mesnevî'den serlevha tezhibi (Süleymaniye Ktp. Hâlet Ef., nr. 174, v. 48b)

tarihinde emekliliğini istemiş ve 1622'de vefat etmiştir. Kesme taştan yapılmış kare planlı türbesi, Eyüp semtindedir.[16]

Osmanlı Devleti'nde görülmeye başlanan siyasi ve sosyal alandaki gerileme, XVII. asrın ikinci yarısında sanat eserlerinde de kendini hissettirmeye başlamıştır. İşçilik eski inceliğini, kıvraklığını koruyamamış, renkler parlak ve canlı görünüşlerini kaybetmiştir. Buna mukabil, geçen asrın devamı olan başarılı bezemeler de görülmektedir (Resim 12). Hazırlanan eserlerde hem klasik devrin, gelenekli motiflerin ve anlayışın korunduğu hem de bu asrın son yıllarında Batı tesirinin tezyinatta hissedilmeye başladığı görülür.

Bu dönemin çok sevilen bir diğer tezyinî motifi de çiçek minyatürleridir (Resim 13). Yarı üsluplaştırılmış bahçe çiçeklerinin tek olarak veya birbirinden farklı şekillerde bir araya getirilmesiyle yapılan bu tarz, daha ziyade yazmaların ilk veya son sayfalarında, kitap kaplarının iç tarafında tam sayfayı dolduran büyüklükte *murakkaa* biçimli eserlerde karşımıza çıkmaktadır.

Müzehhiplerin, her sene İstanbul Okmeydanı'nda Atıcılar (Okçular) Tekkesi'nde yapılan merasimle öğrencilerine icazet verdikleri, bu merasim için bağlı bulundukları mücellitbaşının resmî müsaadeyi sağladığı bilinmektedir. Bu icazet merasimine, devrin ileri gelen sanatkârları ve müzehhipleri de davet edilir ve icazet alacak şahsın eserleri elden ele dolaşarak onların da görüşleri alınırdı. Bu merasim sonrası aday, başarılı

16 Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Nakkaş Hasan Paşa Türbesi", *DİA*, XXXII, 330-331.

çeşitli kuşlar) olmak üzere iki grupta incelenir. İstanbul üslubunda, *hatâyî* grubu kadar rağbet görmemekle birlikte, Türk bezemelerinde göze çarpan mühim bir motif grubudur.

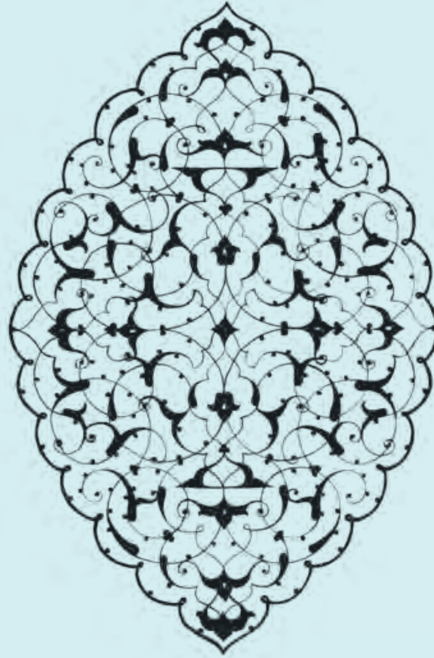
Bulut motifi Orta Asya'da Çinlilerden Türklere geçmiştir ve daha sonraki devirlerde kullanılış şekli farklılık göstermiştir. Hayal mahsulü olarak ejderhanın ağzında gazap ve öfke ifadesi olan bulut, Türk sanatkârının elinde, tabiattaki bulut hâlini almış ve gerçekçi bir anlayış içinde kullanılmıştır.

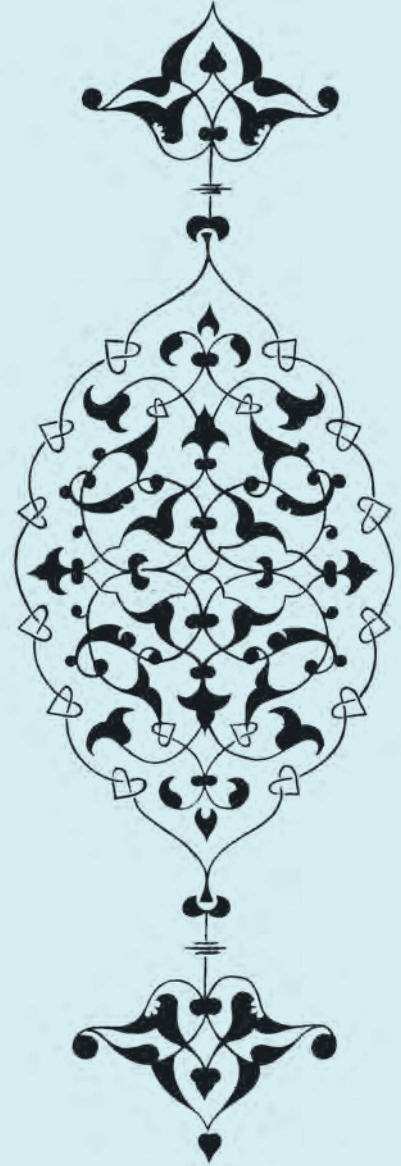
Çintamâni motifi**,** sembolik düşünce mahsulü motiflerdendir. Üçgen şeklini hatırlatan, ikisi altta, biri üstte üç yuvarlak ve iki dalgalı çizgiden meydana gelir. Osmanlı sanatkârları bu motifi güç, kuvvet ve saltanat sembolü olarak kabul etmişlerdir. Üç yuvarlak, pars postundaki beneklere, iki dalgalı çizgi ise kaplan postuna benzetilmiştir. Padişah ve şehzade kaftanlarında sıkça kullanılması bu sebepledir. *Çintamâni* motifleriyle işlenmiş bu kaftanların Topkapı Sarayı'nda sergilenen zengin örnekleri vardır.

Her devirde önemli bir motif olarak kullanılan ve pek çok çeşidi bulunan *rûmî* motifi, aslı itibarıyla hayvan kaynaklı olup, ismi "Anadolu'ya ait" demektir. Vaktiyle Roma İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü, İran yaylalarına kadar uzanan Anadolu yarımadasına "Diyâr-ı Rûm" denilmesinden dolayı motife bu ad verilmiştir. Rûmî kelimesinin yanlış düşüncelere sebep olduğunu gören bazı sanat adamlarımız bu motife, *Türkî veya Selçûkî* ismini koymayı teklif etmişlerse de bu teklif kabul görmemiştir. *İşlemeli, sencîde, sarılma, dendanlı* gibi *rûmî* çeşitleri vardır. *Rûmî ve münhani* motiflerinin en belirgin çizim özelliği, nüans verilmeksizin hazırlanmasıdır.

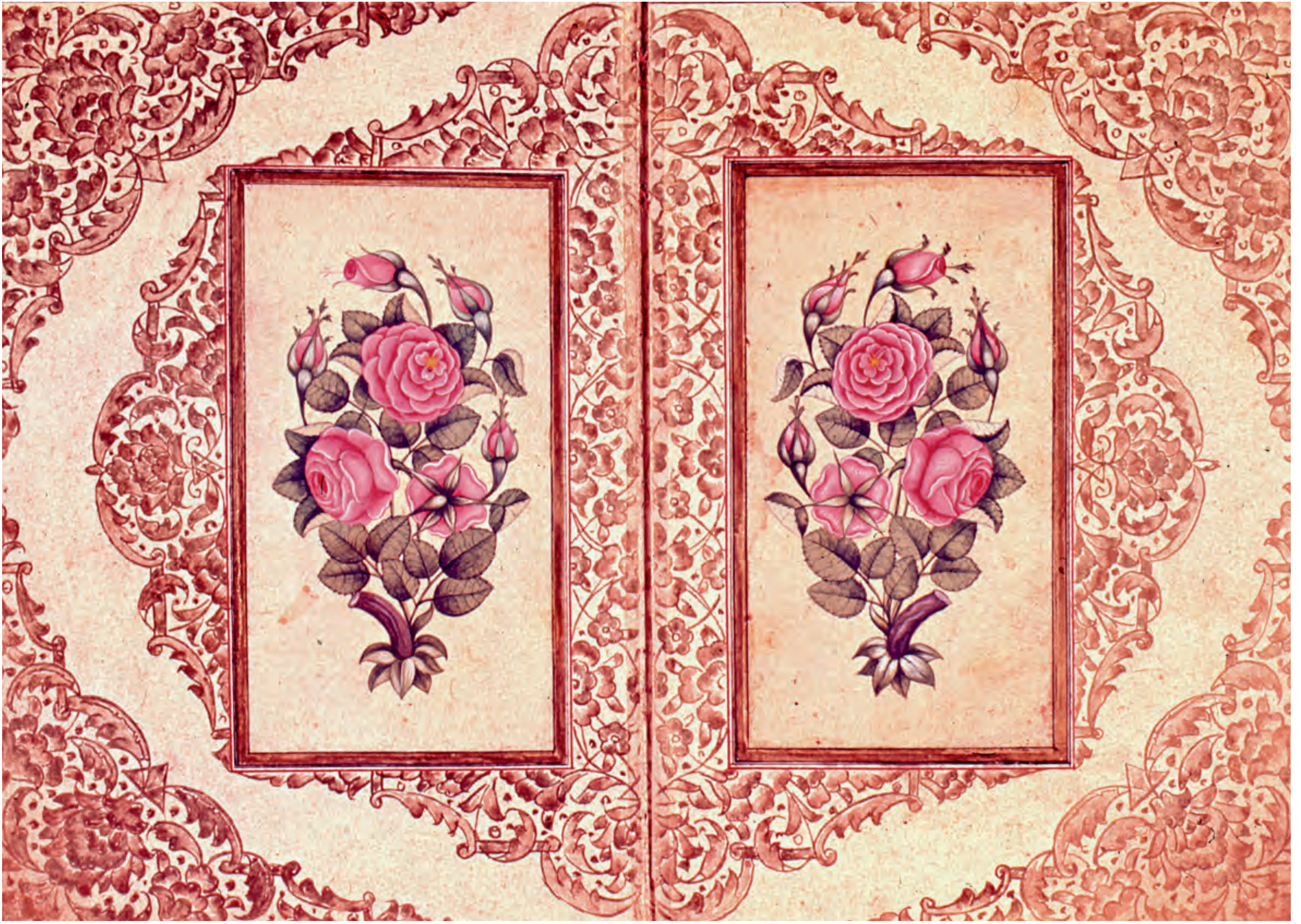


3- Rûmi motifleriyle hazırlanmış bir köşe deseni





4-5- XVI. asır kitap kaplarından alınmış rûmi motifleriyle iki şemse örneği



13- 1687-1688 tarihli *Tesâvir-i Osmaniye*'den çift sayfa çiçek minyatürü (İÜ, Nadir Eserler Ktp., T. 9366, v.2b. 3a)

bulunursa yeni hazırladığı eserlere imza koymak hakkını elde ederdi.[17] Bu gelenek, titizlikle korunmuş ve uzun yıllar ciddiyetle uygulanmıştır. Tarih boyunca İstanbul dışındaki şehirlerde, böyle bir merasim yapılıp yapılmadığı bilinmemektedir.

XVIII. yüzyılda Batı'nın *barok* ve *rokoko* tarzlarının Osmanlı tezhip sanatına nüfuz etmesiyle yeni zevk ve görüşler meydana gelmiş olmakla beraber, bir taraftan da klasik Osmanlı tezhibinin renk, desen ve motiflerini koruyarak devam ettiği görülmektedir. (Resim 16) Sultan III. Ahmed'in (1703-1730) "Lale Devri" adıyla adlandırılan 1718-1730 döneminde Batılı sanat tesirlerinin daha kuvvetli ortaya çıkmaya başladığı ve klasik tezhibin içinde veya arasında tabii sayılabilecek çok çeşitli çiçek motiflerinin yer aldığı sıkça görülür. *Serlevha* tezhibinin ortasında veya sayfa kenarı *halkârî* aralarında, kapalı biçim içinde, çoğunlukla altın zemin üzerine çiçek demetlerinin işlenmesi bu devirde rastlanan bir bezeme tarzıdır. Tuğralarını Sultan III. Ahmed'in çektiği ve Ahmed Hazîne'nin (ö. 1761) bezemesini üstlendiği 1140 (1727-1728) tarihli *Murakka'-ı Hâs* da devrinin latif örneklerindendir.[18]

Saray nakkaşhanesinde bulunan sanatkârlar, Batı'dan gelen tesirlere kendi zevk ve görüşlerini de katarak *Türk rokokosu* denilen yeni bir üslupla eserler meydana getirmişlerdir. Asrın ilerleyen yılları tezyinatta Batı ağırlığını artırmış ve geleneğe bağlı özellikler yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Vazo içinde çiçekler; bükülüp kıvrılmış uzun *sazyolu* tarzı yapraklar, örgülü şerit ve kurdelelerle ışık-gölge kullanılarak derinlik tesiri sağlanmaya başlaması bu dönemde karşılaştığımız yeniliklerdir.

Minyatür özelliği taşıyan çiçek resimlerinin bu dönemde ayrı bir yeri olduğu bilinir. Tam sayfayı

17 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Ankara 1964, c. 2, s. 623.

18 M. Uğur Derman, *Murakka'-ı Hâs,* İstanbul 2013.



14- 1757-1758 tarihli Ali Üsküdarî'nin yazı altlığı bezemesi (TSMK, CY. 413)



15- Abdullah Buhârî'nin 1770 tarihli murakkaasından katmerli gül tasviri (İÜ, Nadir Eserler Ktp., F.1428)

dolduran, çoğunlukla tek olarak işlenen bu çiçek resimleri albümler hâlinde hazırlanırdı. Diğer asırlara kıyasla bu yüzyıl sanatkârlarını, müzehhipliği yanında çiçek ressamı olarak imzalı eserlerinden tanıyoruz. Bunlardan en meşhur olanı, âdeta yaşadığı yüzyıla damgasını vuran büyük sanatkâr, Üsküdarlı Ruganî Ali Çelebi'dir. Kendisinin yaşadığı yıllar kesin olarak bilinmemekle beraber, 1718-1763 seneleri arasında eserler verdiği görülmüştür. İmzalarında en çok "*Zehhebehu Ali el-Üsküdârî*"yi kullanan sanatkârın ismi belgelerde farklılıklar gösterir: Aliyyü'l-Üsküdarî, Üsküdarî Ali Efendi, Üsküdarî Çelebi, Ruganî Çelebi, Ruganî-i Üsküdarî, Ruganî Ali, Ali Çelebi bunlardan bazılarıdır.

İstanbul Topkapı Sarayı Arşivi'ndeki belgelerden Ali Üsküdarî'nin Saray için çalıştığı anlaşılmaktadır. Müstakimzade'nin *Tuhfe-i Hattâtîn*[19] isimli eserinde Yusuf-ı Mısrî'nin öğrencisi olduğu, hattat Yedikuleli Seyyid Abdullah'ın (ö. 1731) mushaflarını tezhiplediği kayıtlıdır. Ali Üsküdarî, 45 yılını bilebildiğimiz sanat hayatında *kubur kalemdan, kitap kabı, yazı altlığı* (Resim 14), *yazı çekmecesi, murakkaa, levha, kitap tezhibi* gibi konularda çeşitli eserler vermiştir. Bugüne kadar 21'i imzalı, 25 eseri tespit edilebilmiştir. Bunların üçü yurt dışında olmak üzere muhtelif müze, kütüphane ve özel koleksiyonlarda korunmaktadır.[20]

Çiçek ressamı olarak tanınan ve hayatını İstanbul'da geçiren bu devrin diğer sanatkârlarından

19 İstanbul 1928, s. 271.

20 Gülnur Duran, *Ali Üsküdârî, Tezhip ve Ruganî Üstâdı, Çiçek Ressamı*, İstanbul 2008.



16- 1712 tarihli Yedikuleli Seyyid Abdullah mushafının serlevhası (İÜ,. Nadir Eserler Ktp., A. 6543, v. 1b-2a)

biri de Abdullah Buharî'dir. Eserlerini, 1735-1745 yılları arasında verdiği, imzalı ve tarihli olanlarından anlaşılmaktadır. Abdullah Buharî, daha ziyade tek çiçek çalışmıştır (Resim 15). Aynı tarzı çiçek minyatürlerinde de uygulamış ve sayfayı dolduran bir çiçeği işlemiştir. Eserleri, sanatkârımızın çok dikkatli ve gerçekçi bir tabiat takipçisi olduğunu göstermektedir. Ayrıca Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki[21] ruganî kitap kabında şemse içlerinde işlediği iki manzara resmi, üçüncü boyut verilmeye çalışılmış bilinen en erken tarihli manzara kompozisyonlarıdır.[22]

Sultan III. Selim devri (1789-1807) tezhibinde, tezyinî sanatlarımıza henüz girmeye başlayan ve haddini aşmadan, onlarla birlikte yer alan *barok*, *rokoko* gibi bazı yenilikler, önceleri tezhipte bir zenginlik gibi görünse de, zamanla önlenemez hâle gelmiş ve bezeme sanatımızdaki aslî değerleri silip süpürmüştür (Resim 17). Tezyinattaki bu değişim isteği, tabandan değil, tavandan gelmiştir ve zaman içinde sanatkârlar çevresinde de kabul görmeye başlamıştır.

"Sanatta gelenek" kavramı, söz konusu sanatın kimliğini asırlarca devam ettirebilmesi, değişirken bile kendisi olarak kalmayı bilmesi, yani geleneğini koruyarak yenilenmesi anlamına gelmektedir. Eğer tezyinî sanatlarda yaşanan bu "yenilik", zaman içinde şuurla hazmedilerek gerçekleştirilebilseydi, eminim ki, bezeme sanatımıza çok daha fayda sağlayabilirdi.

XIX. yüzyıl İstanbul'unda yaşayan ve eser verip öğrenci yetiştiren sanatkârlar içinde en önemlisi Hezargradîzade Seyyid Ahmed Ataullah Efendi'dir. XVIII. asrın ikinci yarısıyla XIX. asrın ilk yarısında yaşayan

21 TSMK, E.H., nr. 1380.

22 Filiz Çağman, "Abdullah-ı Buhârî", *DİA*, I, 87-88.

Ahmed Ataullah Efendi, *rokoko* üslubunu Osmanlı-Türk karakteriyle yoğurarak imkânların elverdiğince mahallî hâle getirmeye çalışmış bir müzehhibimizdir. Doğum ve ölüm tarihleri bilinmediği için eserlerindeki imza tarihlerinden yola çıkarak yaşadığı dönemi tespit edebiliyoruz. Dublin'de[23] bulunan 1221 (1806) tarihli Muhammed Emin İzzetî'nin yazdığı mushafın başarılı bezemesi (Resim 18), Ataullah Efendi'nin elinden çıktığına göre sanatkârımız bu tarihten evvel yetişmiş bir müzehhiptir.

Aynı şekilde Ataullah Efendi'nin hayatı hakkındaki bilgilere de, eserlerinde görülen imzalarından ulaşabiliyoruz. Mesela 1252 (1836) tarihli mushafın[24] ferağ kaydında yer alan: "*Hezargrâdîzâde es-Seyyid Ahmed Atâullah Ser-Mücellidân-ı Hassa"* imzasından, babasının Bulgaristan'daki Deliorman bölgesinde bulunan, tarihteki ismiyle Hezargrad, bugünkü adıyla Razgrad'da doğduğu anlaşılmaktadır. Kendisi İstanbul'da doğmuş ve muhtemelen Enderun'da yetişmiş olmalıdır. Tezhip sanatında bir üslup ortaya koyacak derecede hüner sahibi olan Ataullah Efendi'nin, yine imzasından yola çıkarak, Sultan II. Mahmud devrinde (1808-1839) Saray'da mücellitbaşı olduğu anlaşılmaktadır. Bu tarihten on yıl sonra bezediği ve Sultan Abdülmecid'in saltanatına tesadüf eden 1262 (1846) tarihli bir başka mushaftaki[25] imzasından aynı vazifeye bu yıllarda da devam ettiği anlaşılıyor. Ataullah Efendi, Yesarîzade Mustafa İzzet Efendi'nin 1237 (1821) tarihli *hurde ta'lîk* hilye kalıbını kullanarak mükemmel birkaç *zerendûd* hilye hazırlamıştır. Bu başarısı sebebiyle kendisine "*Hattî*" mahlasının verildiği 1237 (1821) tarihli diğer bir hilyesindeki imzasında[26] görülmektedir: "*Hezargradîzâde es-Seyyid Ahmed Hattî*" (Resim 19). Müzehhipler içinde böyle bir taltifin şimdiye kadar başka birine verildiğini bilmiyoruz. Ataullah Efendi, bugün *Atâ yolu* veya *Pesend yolu* olarak adlandırılan ve esası fırça tarama üslubuyla tabii çiçek desenlerine dayanan bir tarzın sahibidir. Âdeta üst üste yerleştirilen çeşitli çiçekler sebebiyle zemin ve saplar görülmeyecek durumdadır. Canlı ve zengin renklerle işlenen bu üslup, son derecede dikkat ve sabır isteyen bir çalışma gerektirdiği için fazla eser verilememiştir.[27]



17- 1795-1796 tarihli *Dîvân-ı Hâzik* yazmasının ruganî kabı. Müzehhip Mustafa el-Üsküdarî'nin imzası vardır (TSMK, E.H. 1682)

İstanbul'da yetişip sanat hayatına burada devam eden Hüseyin Hüsnü Efendi (Resim 20), Ataullah Efendi'nin öğrencisidir. *Rokoko*yu Batı'dan aldığı şekliyle bırakmamış, hocası gibi değişik millî yorumlar katarak tatbik etmesine rağmen bütün bu uğraşmaları, klasik tezhip zevkinden uzaklaşmaya mani olamamıştır. Sanatkârımızın bilinen ilk imzalı işi, 1237 (1822) tarihli *zerendûd* hilyedir. Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde (nr. 5) bulunan dönemin ünlü hattatı Sami Efendi'ye (ö. 1912) ait 1298 (1881) tarihli *zerendûd* levhası, *Hüsnü* imzasını taşımaktadır. 57x117 cm ebadındaki bu levha, müzehhibimizin görülebilen en son tezhibidir. Evveli ve sonrası da dikkate alınırsa, sanatkârımızın 60 yıldan fazla süren uzun ve verimli bir sanat hayatı olduğu söylenebilir Yaşadığı dönemde çok revaç bulan *rokoko* üslubunu, ince ve temiz fırçasıyla son derece titiz çalışarak, Türk tezhibine daha yakın hâle getirmeyi başarmış bir sanatkârdır.

Hacı Hüseyin Hüsnü Efendi'nin talebesi olan Müzehhip Tevfik Efendi, 1867'de Osmanlı Hükûmeti tarafından Paris Sergisi'ne gönderilen, eserleriyle takdir toplayan ve kendisine "paşa"lık tevcih olunan bir sanatkârdır.

Bu asra kadar yapılan tezhiplerde, hat daima birinci derecede yer almış ve ona uygun çizilen desenlerle bezeme ikinci derecede kalmıştır. Gaye, yazının güzelliğine güzellik katmaktır. Ancak XIX. asra gelindiğinde

23 Chester Beatty Library, Is. 1581.

24 İÜ Ktp., nr. A. 57.

25 TİEM, nr. 477.

26 TSMK, H.S., nr. 21/219.

27 F. Çiçek Derman, "Tezhip", *DİA*, LXI, 65-68.



18- 1806 tarihli Muhammed Emin İzzetî'nin yazdığı mushafın Atâullah Efendi tarafından bezenen serlevha sayfası (Chester Beatty Library, Is. 1581)

tezyinatın diğer bütün hususiyetleri gibi bu anlayışın da kaybolduğunu görüyoruz. *Rokoko* tarzında yazıdan önce tezhip dikkat çeker. Yazı, bezemenin ağırlığı altında ezilip âdeta yok olmuştur. Hatta ilk bakışta yazının olup olmadığı bile fark edilemez (Resim 21). Klasik tezhipte yazı sahasını çeviren ve etraftaki bezemeden yazı alanını ayıran altın cetvel, *rokoko*da daha geniş tutulmuş ve mimari eleman görünümünde sütun başlıklarıyla üst kısımları bitirilmiştir. Çoğunlukla bu sütunlar üzerinde ağır bir *rokoko* başlık tezhibi oturtulmuştur. *Tığ*lar tamamen kaybolmuş, yerini ufak yaprak ve vazolar ile goncalar almıştır (Resim 22). Bu dönemin en güzel süsleme unsurları olan *mücevher durak*lar, renkli geçmelerden hazırlanmış birbirinden değişik zengin çeşitler ile işlenmiştir. Bu devirde Kur'an-ı Kerim'den sonra sıkça karşılaştığımız yazma eser çeşitlerinden *Delâilü'l-hayrât* isimli dua kitaplarında, Mekke ve Medine tasvirleri mevcuttur. *Şükûfenâme* denilen çiçek albümlerine de çok rastlanır.

Sultan II. Mahmud'un 1826 tarihinden sonra gayrimüslim tebaaya da nakkaşlık hakkını vermesiyle,[28] sanatımızda görülen bu bozulma artmıştır. Tanzimat hareketiyle Batı'dan gelen ve -hat hariç- bütün sanatlara menfi tesir eden bu değişme, Türk el sanatları ve

28 Vak'anüvis Ahmed Lutfi, *Tarih-i Lutfi*, (1826-1861 tarihleri arasıdır), İstanbul 1290, c. 1, s. 239; Tuncer Baykara, "II. Mahmud ve Resim", *Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Dergisi*, 1980, Özel sayı, s. 509-515.

FATİH DÎVÂNI

F. ÇİÇEK DERMAN

Cumhuriyet İstanbul'unda Nakkaşhane usulüyle hazırlanan ilk ve tek yazma eserdir. İstanbul'un Türkler tarafından fethinin 500. yıldönümü münasebetiyle 1953 yılında tamamlanmak üzere bir Fatih Dîvân'ı hazırlanmasına karar verilmiştir. 1945-1953 yılları arasında hat, tezhip, minyatür ve cilt sanatlarının yer aldığı bu yazma, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Tarihi hocası Ord. Prof. Dr. İsmail Hikmet Ertaylan (d. 1889 - ö. 1967) başkanlığında Akademi'de bir grup sanatkâr tarafından ortaya çıkarılmıştır. Dîvân, XX. yüzyıl şiirlerinden değil de, sanki Fatih Sultan Mehmed'e hediye edilecek gibi, onun şiirlerinden seçilerek düzenlenmiştir.

Akademi hocalarının ve yetişmiş öğrencilerinin, nakkaşhane çalışması gibi müşterek emekle hazırladıkları bu Dîvân, 39,5x24,5 cm ölçülerinde 66 kıtadan meydana gelmektedir (Resim 1). İçinde, Fatih Sultan Mehmed'in Avnî mahlasıyla yazdığı gazel tarzı şiirleri bulunmaktadır. Tezhip, XV. yüzyıl özelliklerini, minyatürler de Fatih'in hayatından değişik sahneleri sergiler şekildedir.

Dîvân, körüklü murakkaa tarzında yapılmış olup istenirse bu kıtalar açılarak 16 m boyundaki tamamını seyredebilme imkânı da sağlanmıştır. Büyük bir özveriyle ortaya konan bu Dîvân, 1958 yılında Milletlerarası Brüksel Fuarı'nda sergilenmiş ve büyük alaka görerek altın madalyayla mükâfatlandırılmıştır.

Hâlen Mehmet Rado Koleksiyonu'nda korunan bu dîvânın, aradan tam altmış yıl geçmiş olmasına rağmen, İstanbul'da nakkaşhane usulüyle bu mertebede bir başka benzeri henüz yapılamamıştır.



1- *Fatih Dîvânı,* Rikkat Kunt fırçasıyla bezenmiş sayfa (Hat: Mâcid Ayral)



19- Atâullah Efendi'nin 1821 tarihli imzası "Seyyid Ahmed Hattî" (TSMK, H.S. 21/219)



20- Hüseyin Hüsnü Efendi tarafından 1868 tarihinde tezhip edilen mushafın ketebe sayfası (TSMK, H.E.A., nr. 33, v. 307a)

sanatkârları açısından büyük bir dönüm noktasını oluşturur. Batılılaşma fikrinin koyu savunucusu olan Sultan II. Mahmud ve Saray, Türk sanatkârları ve ustalarının meydana getirdikleri, el emeği göz nuru eserleri artık almamaktadır.

İstanbul şehrinde uzun yıllar hizmet veren Saray nakkaşhanesinin tam olarak hangi tarihte ortadan kalktığı bilinmiyorsa da XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra Saray'da Batı sanatına duyulan ilgi, bu müesseseyi tedricen sahneden silmiş olmalıdır.

Müzehhiplik mesleğinin zaman içinde eski parlaklığı kalmamış ve Saray dışındaki sanatkârlar İstanbul'un Vezneciler semtinde "Müzehhipler Çarşısı" olarak adlandırılan yerdeki dükkânlarında çalışmaya başlamışlardır. Beyazıt'ta şimdiki İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi karşısında yer alan bir sıra ahşap dükkân, uzun yıllar bu işlerin yapıldığı yerler olarak kalmıştır. Dükkânların altında mühreli ve âherli kâğıtların saklandığı eski tonozlar bulunduğu bilinmektedir. Sokak seviyesindeki dükkânların içinde veya varsa asma katında bu sanatkârlar günlük çalışmalarını sürdürmekteydiler. Eskiden kitabı tezhipleyen müzehhiple ciltleyen mücellit çoklukla aynı şahıs oldukları için, hattının yazılması bitirilmiş bir eserin bu dükkâna girdikten sonra tezhibi ve cildiyle tamamlanmış hâliyle çıkması, zamana ve bu sanatkârların işledikleri eserin maddi olarak karşılığını bulmalarına bağlıydı.

Şahsen açmış oldukları dükkânlarında çalışan müzehhipler bir veya birkaç çırağın da yardımıyla işlerini sürdürüyorlardı. Bu semtin Vezneciler tarafında kalan Sabuncu Hanı'nda ise mürekkepçiler ve bazı kalemtıraşçılar bulunuyordu. Çarşıda kitap sanatlarının çeşitli kollarıyla ilgili alet ve malzemeyi satan dükkânlar



2- *Fatih Dîvânı,* Muhsin Demironat'tan tezhibli sayfa Hat: Necmeddin Okyay



21- Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin 1837 tarihli mushafının müzehhip Hasan Hilmi tarafından 1840 tarihinde işlenen serlevha tezhibi (SSM, nr. 281, v. 1b-2a)

da mevcuttu. XIX. asrın sonuna kadar, İstanbul'un Beyazıt ve Süleymaniye semtlerinde "Varakçılar Hanı ve Çarşısı" denilen mahalde imal edilen ve "yerli altın" adıyla tanınan Osmanlı altın varakları da hatırlanırsa, bu semtlerdeki sanat alışverişinin kapsamı daha iyi tasavvur edilir.

Müşterilerin veya ziyarete gelenlerin oturabilmesi için erkân minderleri ve sedirlerle itinalı bir şekilde döşenmiş bulunan müzehhip dükkânlarının zemini de hasırla kaplanmış olurdu; ziyaretçiler de girişte ayakkabılarını çıkartırlardı. Bu mekânların "olmazsa olmaz" iki eşyası vardı ki, bunlardan biri "müzehhip çekmecesi", diğeriyse "müzehhip sandığı"dır.

XIX. yüzyıl ortalarına yakın bir devirde başlayarak süren bu parlak devir, Sultan Abdülmecid (1839-1861), Sultan Abdülaziz (1861-1876) ve kısmen Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) zamanlarını kapsar. Ender olarak sadece sernakkaş imzası görülen geçmiş asırlarla kıyas edilince, XIX. yüzyıl eserlerinde yer alan imzalar, hayat hikâyeleri pek bilinmese de müzehhipleri tanıma imkânını sağlamaktadır.

O devrin meşhur hattatlarının bu dükkânlara yazı verdikleri ve bu mekânların o günlerin sanat zevk ve görüşlerinin konuşulduğu, tartışıldığı yerler olduğu malumdur. Bunların içinde en meşhurlarından biri Hüseyin Hüsnü Efendi'nin dükkânıdır. Ayrıca, Mücellidbaşı Salih Efendi, Nureddin Efendi (Resim 23), Sarhoş Ali Efendi'nin de dükkânları mevcuttu. En son Nureddin Efendi'nin oğlu Bahaddin Efendi'nin dükkânı hatırlanmaktadır. Devrin sanat alışverişinin yapıldığı bu mekânların yerini, XX. asrın başında resmî kuruluşlar alır. Bunların ilki Medresetü'l-Hattâtîn'dir. İstanbul Cağaloğlu semtinde, Ankara Caddesi'nde bulunan ve



22- Eyüb Ârif Efendi mushafının serlevha bezemesi (İÜ, Nadir Eserler Ktp., A. 1655, v. 1b-2a)

vaktiyle sıbyan mektebi olarak yaptırılan bu iki katlı şirin binada zamanın değerli hocaları tarafından gelenekli sanatlar öğretilirdi. Burası bugün, Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları Müdürlüğü olarak kullanılmaktadır.

20 Mayıs 1915'te açılan Medresetü'l-Hattâtîn, geleneğe bağlı sanatlarımızın günümüze kadar devamında en büyük hizmeti vermiştir. Açılış merasiminde hazırlanan ve bugün İstanbul Arkeoloji Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan (nr. 476) levhada, merasime katılan zevatın imzaları bulunmaktadır. Bu imzalardan biri de Yeniköylü Nuri (Urunay) Bey'e (ö. 1943'ten sonra) aittir. Yeniköylü Nuri Bey'in Sanayi-i Nefîse Mektebi'nde 1 Ekim 1911 tarihinden başlayarak bölümler arası ortak, tezhip dersleri verdiği kayıtlardan anlaşılmaktadır.[29] Nitekim Nuri Bey, Medresetü'l-Hattâtîn açılış belgesindeki imzasında bunu: "Dîvân-ı Hümâyun Hulefâsından ve Sanâyi'-i Nefîse-i Şâhâne Mektebi Tezhîb Muallimi Nûrî" ibaresiyle belirtmiştir. Resmî olarak tezhip sanatının öğretimi, bu tarihe kadar inmektedir.

Açılış merasiminde Hacı Kâmil Akdik'in (d. 1861 - ö. 1941) besmelesiyle başlayan levha, büyük bir ihtimalle daha sonra medresenin tezhip muallimi Yeniköylü Nuri Bey tarafından alınıp bezenmiştir. Levhanın altın zemine işlenmiş *zencerek içpervazı* ve tığlarla nihayetlenen 4 cm'lik tezhipli *dışpervazı* vardır. Bu feyizli ocakta tezhip sanatını öğreten hocalar Yeniköylü Nuri Bey ve Bahaddin (Tokatlıoğlu) Efendi'dir (d. 1866-ö. 1939, Resim 24). Medresetü'l-Hattâtîn'de, 1916 yılından itibaren her

29 Mustafa Cezar, "Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne", *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl,* İstanbul 1983, s. 60.



23- Bezemesi Nureddin Efendi tarafından yapılan XIX. yüzyıl zahriye tezhibi ayrıntısı (Derman Koleksiyonu)

ramazan, bir ay tatile girilip bayramı da içine alan zaman diliminde, binanın zemin katında, o yıl meydana getirilen eserler sergilenirdi. XX. yüzyılın başlarında İstanbul'da yaşayan ve geniş bir halka oluşturan bu sanatsever insanların merak ve heyecanla bu sergileri takip etmeleri, o devir İstanbul halkının zevk seviyesinin ne kadar yüksek olduğunu gösterir. Basında da geniş yer bulan bu sergiler, 1928 yılına kadar devam etmiştir. Buradan mezun olanlar için tertip edilen ilk icazet merasimi 14 Ekim 1918 ve ikincisi 27 Kasım 1923 tarihlerinde yapılmış, bir daha da tekrar edilememiştir.[30]

1924'te medreselerin kapatılması üzerine, aslında medrese olmadığı hâlde kapatılıp 8 ay sonra isim değiştirerek 1928'e kadar Hattat Mektebi adıyla çalışan bu kurum, 1929'dan itibaren Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi adını almıştır. Burada tezhip hocalığını Bahaddin (Tokatlıoğlu) Efendi'nin yanı sıra Tuğrakeş İsmail Hakkı (Altunbezer, d. 1876-ö. 1946) Bey devam ettirmiştir.

Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi 1936 yazında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (DGSA) bünyesine dâhil edilerek Türk Tezyinî Sanatlar Şubesi adıyla açılmış ve aynı hocalarla tedrisatı sürdürmüştür. Bu şubede tezhip derslerini yürüten kadrolu hocalar; İsmail Hakkı Altunbezer ve yardımcısı Yusuf Çapanoğlu'dur (d. 1882-ö. 1944). Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık yapan son altın varakçı 1949 yılında vefat eden Beykozlu Hüseyin Yaldız Usta'dır. Onun vefatıyla bu ders kaldırılmıştır. Bölüm öğretim elemanları kurulu ilk toplantısını, DGSA Müdürü Burhan Toprak'ın (d. 1906/-ö. 1967) başkanlığında 20 Temmuz 1936 tarihinde yapmış ve 1936/1937 ders yılına başlanmıştır. Bu şube o dönemde akademide mevcut bulunan beş bölümden birisidir. 1938 yılında neşredilen "Güzel Sanatlar Akademisi" adlı broşürde bölümdeki ders başlıkları şöyle sıralanmıştır: Tezhip * Tezyinî Arap Yazısı * Ebru ve Âhar * Türk Ciltçiliği * Türk Cilt Kalıpları Yapımı * Altın Varak Yapımı * Türk Minyatürü * Sedef Kakmacılığı * Türk Çini Nakışları, Halı Nakışları * Kıymetli Taşlar Üzerine Hak.

O yıllarda akademide görevlendirilen ve bazıları yurt dışında öğretim görmüş genç elemanlar, çağdaş sanatların temsilcisi olarak bulundukları DGSA'nın bünyesine yeni dâhil edilen Türk Tezyinî Sanatlar Şubesi'nin yaşlı hocalarını, farklı bir dünyanın ve küçümsenen değerlerin temsilcileri gibi görerek yadırgamışlardır. Birbirinden ayrı görüşlere sahip olan bu hocaların mevcudiyeti Burhan Toprak'ı rahatsız etmiş ve bölümün akademi camiasına katılmasının doğruluğundan şüphe duymuştur. Devlet gücüyle yapılan bu birleşmenin acısı, daha sonraki yıllarda hocalardan fazlasıyla çıkarılmıştır.

1936'dan itibaren 12 sene Akademi müdürlüğü yapan Toprak'ın kasıtlı olarak bölüme asistan aldırmayışı ve tezyinî sanatlarımıza karşı daima hoşnutsuz davranışı, 1970 başlarında bölümün kapatılmasına zemin hazırlanmıştır. Bölümün yönetmeliklerinde ihmal edilen bir husus, öğretim planı ve bölüm müfredat programları yapılmamış olmasıdır. Bu eğitim ve öğretim şekli incelendiğinde en önemli dallardan birisi olan tezhipte, gaye isabetli olarak tespit edilemediği için klasik Türk tezhibinin ihyası yoluna gidilmiyor, son devir eserlerinde görülen hatalı desenler tekrar ediliyor ve tasarımsız bir uygulama yolu seçilmiş bulunuyordu.

30 F. Çiçek Derman, "XX. Yüzyıl İstanbul'undaki Tezyînî Sanatlar Üzerine", *7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi (5-10 Ekim 2009) Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul: Bildiriler*, Konya 2012, c. 4, s. 481-494.

MUHREC SAYFALAR

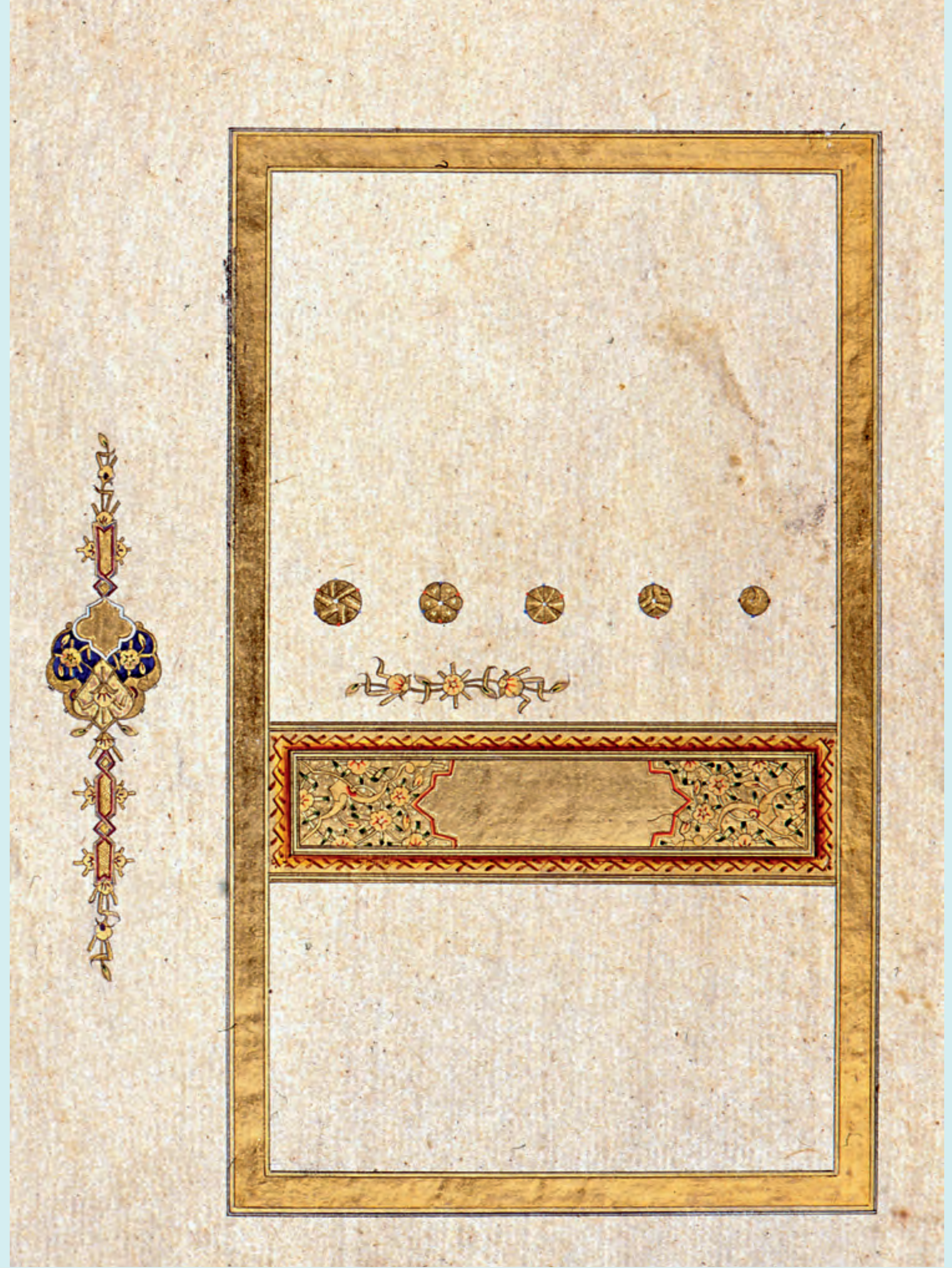
F. ÇİÇEK DERMAN

XIX. yüzyılda İstanbul/Vezneciler semtinde müzehhiplerin, dükkânlarında müşteriden sipariş alırken örnek olarak gösterdikleri farklı bezeme sayfalarına *muhrec sayfa*[1] denir.

Üstad Necmeddin Okyay'ın anlattıklarına göre, bir mushaf tezhibi için kendisine müracaat eden kişiye, müzehhip elindeki bu örnek sayfaları gösterir; nasıl bir bezeme istendiği ve bunun karşılığında emeğinin ne olacağı böylece belirlenir; eseri teslim sırasında herhangi bir anlaşmazlık çıkmaması da bu yolla sağlanmış olurdu. Bu sayfalardan bazılarında tezhip ücretinin de belirtilmiş olduğu görülmektedir.

Bu dükkânların temel eşyası olan müzehhip sandığında numune olarak saklanan bu sayfalar -hat varsa- şu şekilde müzehhibe gelmiştir: Hattat, Kur'an-ı Kerim'i yazarken kelimede bir hata yapar veya hat sanatı cihetinden bir kusur görürse, bunu eserine koymaz. "*Muhrec*" (=çıkma) adı verilen bu gibi sayfalar da atılmayıp müzehhiplere hediye edilir. Onlar da bu sayfaları, sanat yeteneklerine göre "örnek" olarak işlerler. Bu sayfalardan bazılarının altlarında hangi hattata ve müzehhibe ait bulunduğunu Necmeddin Okyay bizzat yazmıştır, bu bakımdan da sayfalar belge niteliği taşımaktadır. Hocamız bu sayfaları, gençliğinde İstanbul'da yaşayan müzehhiplerden yahut terekelerinden toplamıştır.

Bunların bazıları, cetvel kalınlığı ve zenginliği, Besmele okunun üst deseni, gül ve durak örnekleri ile bilhassa surebaşı tezhibine örnek olarak hazırlanmış, yazı sahası boş bırakılmış sayfalar da olabilir (Resim 1). Ayrıca, *akkâse* denilen boyama usulüyle kâğıdın iki ayrı renge boyanması sayesinde yazı zeminine cazip bir güzellik de kazandırılabilir (Resim 2). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde ve Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde, çeşitli koleksiyonlardan gelmiş *muhrec* sayfalar mevcuttur.



1- Örnek sayfa

XIX. yüzyılda İstanbul'da yaşayan müzehhiplerin kullandıkları bu usul, son dönem müzehhibesi Beylerbeyli Rikkat Kunt Hanım tarafından da uygulanmıştır. Kunt Hanım kendi desenleriyle meydana getirdiği örnek albümünü, bilhassa ilk defa iş yaptıranlardan sipariş alırken kullanmıştır.

Üstad Okyay'dan tespit ettiğimiz, Bahaddin (Tokatlıoğlu) Efendi'nin bu konudaki uygulaması ise şöyledir: Necmeddin Okyay, müzehhip Bahaddin Efendi'nin dükkânına bir uğrayışında hoşbeşten sonra, Baha Efendi, tezhibinin bir kısmını

1 F. Çiçek Derman, "19. Yüzyıl Tezhibiyle İlgili Örnek Sayfalar", *Antik Dekor,* 2009, sy. 112, s. 108-110.



24- Bahaddin Tokatlıoğlu tarafından tezhip edilen 1912 tarihli Hasan Rıza Efendi mushafının zahriyesi (TSMK, YY. 325)

Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver (d. 1898-ö. 1986, Resim 25) akademide minyatür sanatı dersini, kadrosu İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde kalmak kaydıyla 1955 yılına kadar öğretmiştir. Daha sonra çini desenleri muallimi Feyzullah Dayıgil'in (d. 1910-ö. 1949) öncülüğünde, 1945'te bölüme katılan Muhsin Demironat (d. 1907-ö. 1983, Resim 26) ve Rikkat Kunt (d. 1903-ö. 1986) aynı şubede tezhip hocalıklarını sürdürmüşlerdir. Cumhuriyet döneminde tezhip sanatının geçen asırdan farklı olarak klasik anlayışa bağlanmasında ismi anılan son dört şahsın müstesna yeri vardır. Bu hocalar İstanbul'da doğmuş, İstanbul'un sanat muhitinde yetişmiş, bu şehirde eser vermiş ve yine bu şehirde defnedilmişlerdir.

Dr. Süheyl Ünver, 1939-1958 yılları arasında salı günleri Topkapı Sarayı'nda sürdürdüğü dersleri, bu sanatlarla ilgili sayısız neşriyatı ve açtığı sergilerle tezhip ve minyatür sanatının ilgi görmesine, sevilmesine, tanınmasına ve devamını sağlayacak gençlerin yetişmesine vesile olmuştur. Bir manada Saray bünyesindeki nakkaşhane geleneğinin Cumhuriyet döneminde devamını sağlayanlar Dr. Süheyl Ünver ve öğrencisi Mihriban Sözer Keredin'dir (d. 1914-ö. 2010). Hocamız akademiden 1955 yılında ayrılınca sanat faaliyetini Beyazıt'taki İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde kurucusu olduğu Tıp Tarihi Enstitüsü'ne taşımış ve 1968 yılına kadar fahri olarak devam ettirmiştir.

Muhsin Demironat'ın, 1966 senesinde Yıldız Porselen Sanayii'ne müdür olarak geçmesiyle yalnız kalan Rikkat Hanım misafir öğrencilerle iki yıl daha sürdürdüğü hocalığını 1968 Nisan'ında yaş haddinden emekli olarak noktalamış, Beylerbeyi'ndeki evinde özel derslerle öğrenci yetiştirmeye ve eser vermeye devam etmiştir. Demironat'ın porselen üzerine çok başarılı işler üretmesi ve -Yıldız Porselen Fabrikası'nda bugün bile kullanılan- birbirinden güzel desenler hazırlaması neticesinde etrafında geniş bir hevesli kadro meydana gelmiştir.

Bu sanatlar, resmî eğitim dışına atıldıktan sonra, eski hocaların özel olarak ve bir maddi karşılık beklemeden öğrenci yetiştirmeye devam etmeleriyle kazaya uğramadan 1980'lere ulaşılmıştır. Hocalar, evlerinde haftanın bir gününü ayırarak seçtikleri kabiliyetli gençlere ders vermişler ve bunu bir ibadet hazzı içinde imkânlarını zorlayarak devam ettirmişlerdir. Aradaki boşluk hocalarımızın şahsi gayretleriyle kapatılmıştır. Bu devamlılıkta, 1971 yılında Dr. Süheyl Ünver başkanlığında Kubbealtı Kültür ve Sanat Vakfı tarafından açılan ve hâlen çalışmalarına devam eden Kubbealtı Nakışhanesi'nin de payı büyüktür.

Akademi Temsilciler Kurulu'nun 7 Ekim 1976 tarihli kararıyla Geleneksel Türk El Sanatları Kürsüsü -8 yıl aradan sonra- 5 anasanat dalıyla yeniden kurulmuş ve 1982'nin Temmuz'unda Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi içinde yerini almıştır.

1983 yılında Marmara Üniversitesi ve daha sonra birbiri arkasına Türkiye'nin diğer üniversitelerinde, Geleneksel Türk El Sanatları bölümleri açılarak, bulunabilen öğretim kadrosunun ehliyet derecesine göre tezhip-minyatür dalında öğrenci yetiştirilmeye başlanmıştır.

Tarihte büyük atölyelerde, farklı sanat dallarıyla uğraşan geniş bir sanatkâr topluluğu tarafından uygulanan bu sanat, bugün her şeyiyle tek kişinin emeğine bağlıdır. Kâğıdın boyanıp âherlenerek hazırlanmasından başlayıp altının ezilerek kullanıma uygun hâle getirilmesine, desenin tasarlanıp renklerinin tespitine ve nihayet sanatın uygulanışına kadar bütün bu safhalar bir kişinin gayretiyle olmaktadır. Tezyinî sanatların değişmeyen ve günümüzde de devam eden özelliği, öğrenciye teke tek eğitim verilmesidir. Konu, tahta başında tebeşirle motif ve desenler çizilerek öğrenciye anlatılır. Sonra öğrencinin çizdikleri tek tek kontrol edilip hataları gösterilerek düzeltilir. Bu usul çok önemlidir. Öğrenciye onun çizdiğinin neden doğru



2- Akkâseli muhrec sayfa örneği

tamamladığı bir eseri göstererek: *"Hoca, bunda bir mecidiyelik (=eski yirmi kuruş) iş var mı?"* demiş. Necmeddin Efendi de alıcı gözle bakıp: *"Evet, var."* cevabını verince Bahaddin Efendi *"Öyleyse, sandık otur!"* cümlesini kullanmış. Necmeddin Efendi hayretle: *"Aman Hocam, o ne demektir?"* diye sorunca şu cevabı almış:

"Müşterinin bazısıyla bir rakam üstünde anlaşırız, lâkin emeğimi peşin olarak karşılamaz ve pey akçesi bırakarak gider. Sonra da gelmez, aramaz. Eh, bu kadar emek verip karşılığını alamayınca, ben de ne yapayım? İşe başlayıp, müşterinin bıraktığı pey akçesi kadarını çalışıyorum, şimdi olduğu gibi, bir anlayana da peyin karşılığına göre iş yapıp yapmadığımı soruyorum. Karşıladığı kanaatine varırsak, bu eseri "müzehhip sandığı"nda, peyin devamı gelene kadar bekletiyorum. O kadar ziyâna uğradım ki, başka çarem kalmadı. İşte bunun adı "sandık otur"dur!" diyerek tamamlamadığı bu eseri de yanındaki müzehhip sandığına yerleştirmiş.

İstanbullu iki sanatkâr arasında geçen bu konuşma, sanat ahlakına ve kul hakkına verilen ehemmiyeti bizlere göstermektedir.



25- Süheyl Ünver'in fırçasıyla 1922 tarihinde bezenen Hacı Kâmil Akdik kıt'ası (Derman Koleksiyonu)

olmadığı anlatılmalıdır. Hatalı çizimin düzeltilerek yeniden çizilip öğrenciye gösterilmesi öğretimin birinci şartıdır. Bu nakkaşhane geleneği zamanımızda da aynen devam etmektedir.

Tezyinî sanatların XX. yüzyılla değişen tarafı ise, öğrencisinden bir karşılık almadan sanatını öğreten hocaların, artık devlet memuru kabul edilmesi ve kendilerine maaş bağlanmasıdır. Gelenekli sanatlarda talebenin şahsen hocasına ücret ödeme âdeti yoktur. Bu hassasiyet, uzun yıllar hoca-talebe zincirinin kopmadan devamını sağlamıştır. Çünkü hocasına karşı borçlanan kişi, kendinden sonraki nesle sanatını ücretsiz öğreterek hocasına olan borcunu ödemeye çalışır. Gelenekli sanat ehline göre "Eser satılır, ama sanat satılmaz". Tezyinî sanatlar, ancak XX. asırda resmî okullarda öğretilmeye başlanınca devlet memuru olan hocalara maaş bağlanmıştır.

Sanattaki bu zenginlik ve yükseliş, müzehhiplerin çeşitli vesilelerle gelen dış tesirleri, millî potalarında eritebildikleri müddetçe devam etmiş; alınan tesirler süzülmeden, ayıklanmadan olduğu gibi sanata katılmaya başlanınca tezhip sanatı maalesef klasik hüviyetini kaybetmiştir. Günümüz İstanbul'unda ise tezhip, yeni nesiller tarafından benimsenmiş bir sanat dalı olarak değerini korumakta; onun XVI. asrın ilhamıyla ve günümüz anlayışıyla yaşatılmasına gayret gösterilmektedir.

Tezhip sanatını en güzel ifade eden deyim şüphesiz "iğneyle kuyu kazmak"tır. Bu öyle bir iştir ki, sanatına senelerini vermiş bir usta da, birkaç senelik yeni müzehhip de iyi netice almak için eserine aynı dikkati ve zamanı harcamak zorundadır. "Çalakalem" tabirinden ilham alınarak söylenilen "çalafırça tezhip" hemen kendini belli eder ve hiç hata affetmez.



26- Muhsin Demironat'ın fırçasıyla kab içi bezemesi (Kubbealtı Koleksiyonu)

İstanbul'a Gelip Burada Yetişen Müzehhipler Neden Daha Başarılı Oluyorlardı?

Osmanlı Devleti'nin çeşitli bölgelerinde dünyaya gelen pek çok genç, ancak İstanbul'a ulaşıp gerek Enderun'da gerekse bir ustanın yanında, İstanbul sanat muhitine girip İstanbul'un ruhuna kattıklarıyla sanatında ilerlemiş ve bilinen, tanınan isimlerden olabilmiştir. Bu sanatkârlar, İstanbul'un üst seviyedeki zevk ve beğeni çıtasına erişmek ve eserlerini beğendirebilmek için büyük bir mücadele içine girmek gerektiğini de biliyorlardı. Ve yine biliyorlardı ki İstanbul'da sıradan müzehhip barınamaz ve sıradan bezeme, alıcı bulamazdı.

İstanbul, 1453 tarihinden itibaren, fethedilen ülkelerden harp ganimeti olarak getirilen sanatkârlarla zenginleşmiştir. Bunun yanında, pek çok gezgin müzehhip de kendi isteğiyle İstanbul'a gelmiş ve uzun yıllar burada kalarak eser üretmiştir. Farklı sanat akımları ve farklı sanat görüşlerine sahip olan bu sanatkârlar, İstanbul'da bir araya gelerek yeni üslupların ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Beraberlerinde getirdikleri birikimi, bulduklarıyla harmanlayan sanatkârlar, İstanbul'da beslenmiş, kendilerini geliştirmiş ve eser üretmeye başlamışlardır.

İnsanların karakter ve şahsiyetlerinin oluşmasında, doğup büyüdükleri ve ikamet ettikleri toprakların tesiri inkâr edilemez. Asırlar içinde kültür dünyasının nabzının attığı bir merkez hâlini alan İstanbul, mümbit toprağı üstünde yıllarca sanatkâr yetiştirmeye devam etmiştir. Fetihten itibaren klasik sanatların merkezi hâline gelen İstanbul'un, asırlar boyu inceliklerle yoğrulmuş toprağı, bu müzehhiplerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bugün de, tarihî birikimi, müze ve kütüphanelerinde bulunan zengin eserleriyle İstanbul, bezeme sanatına merkez olma görevini devam ettirmektedir.

İSTANBUL SARAYININ RESİM HAZİNESİNDEN:

OSMANLI SANATINDA MİNYATÜR

ZEREN TANINDI*

Yazılı metinlerin ya da sözlü anlatılanların görselleştirilmesinin eski bir geleneği vardır. Bu gelenek, eğitimli yönetici sınıfın, aydın kesimin himayesinde üretilen resimli kitaplarla İslam dünyasında da benimsenerek sürdürülmüştür. Osmanlı resim sanatı da esas olarak İslam dünyasının görsel geleneğine bağlıdır. Bu dünyada gelişmiş, serpilmiş, çeşitlenmiş kitap resminin temel anlatım dilinin ana ilkelerini izlemiştir. Ustadan çırağa aktarılanlarla belirgin bir süreklilik yansıtan İstanbul/Osmanlı sarayının resim sanatı, bir yandan da ürünlerin verildiği yüzyıllar boyunca hep yeni dinamiklerle dönüşüp çeşitlenmiştir.

İlk Örnekler

İslam dünyasının batısında XIV. yüzyılın ikinci yarısından sonra güçlenen Osmanlı Devleti'nde resimli el yazmalarının hazırlanması, dolayısıyla padişahlar tarafından resim sanatının himaye edilmesi, İstanbul'un fethedildiği yılların sonrasına rastlar. Bu döneme kadar Osmanlı sultanlarının resimli kitaplarla ilgisine dair bilgilerimiz olmamasına rağmen onların tasvirli eşyalarla ilgilendiklerine dair bazı ipuçları vardır. Sanatsal etkinliğin Bursa'da I. Mehmed (1413-1421), II. Murad (1421-1444; 1446-1451) ve devlet adamı Umur Bey'in (ö. 1461) koruyuculuğunda yoğun olarak sürdüğü sırada, onlardan himaye gören şair Ahmedî'nin (ö. 1416) *İskendernâme*'sinin resimli bir nüshasının Amasya'da 819 (1416) yılında hazırlandığı görülür. Resimlerin bir grubu Osmanlı tarihiyle ilgili ilk resimler olarak öne çıkar. Bu, 1416 gibi erken bir tarihte en gözde şehzade sancağı olan Amasya'da resimli el yazma üretimine duyulan ilginin varlığına işaret eden bir ipucudur.[1]

Türk minyatür sanatının örnekleri, başkentin Bursa'dan Edirne'ye ve sonra da İstanbul'a taşınmasıyla artmaya başlar. Bu dönem resim sanatı örnekleri arasında tam olarak nerede ve ne zaman hazırlandığı kaydedilmiş olan sadece bir örnek bilinir. Diğer el yazmaları, resimlerindeki üslup özellikleri ve bu yazmaya benzerlikleri nedeniyle yakın yıllara ve aynı üretim merkezine, Edirne'ye atfedilir. Ketebesinde 860 (1455-1456) yılında Edirne'de hazırlandığı belirtilen küçük boyutlardaki el yazması, gül ile bülbülün ümitsiz aşkını işleyen *Dilsûznâme*'dir.[2] İkinci eserin de Edirne'de yapıldığı kabul edilir. Kâtibî'nin şiirlerini bir araya getiren bu eser, şairin *Külliyât*'ıdır.[3] Anılan edebiyat eserleri dışında Ahmedî'nin (ö. 1413) *İskendernâme* adlı eserinin Fatih Sultan Mehmed döneminde de (1444-1446; 1451-1481) üç resimli nüshası yapılmıştır. Bunlardan biri 1460'lı yıllara tarihlenen çoğu çift sayfa üzerinde tasarlanmış, yaklaşık üç veya dört farklı sanatkârın elinden çıkmış 66 resme sahiptir.[4] Edirne yazmalarıyla aynı ortamda hazırlanan bu eser, büyük boyutta oluşu, sahnelerin kalabalıklığı, mimari yüzeyleri süsleyen tezhipleri, zengin doğa unsurları, pırıltılı renkleriyle diğer iki Ahmedî yazmasına göre çok fazla saray işidir. Venedik nüshasının resimlerinin önemli özellikleri, tarihin yöneticinin portresiyle tanımlanması ve Osmanlı hanedan tarihinin çift sayfalarda tasarlanması suretiyle ihtişamı gösterme eğilimidir. *İskendernâme* metninin tam da bu dönemde beğenilerek bu kadar çok kopyasının yapılmasında Fatih'in hükümranlık iddiasında, tarihte ve efsanede bir dünya fatihi olarak Makedonyalı İskender'i örnek almasının rolü büyüktür.

Fatih'in kitap hazinesinde Batı ve Doğu dünyasından coğrafya, tıp, tarih, felsefe ve belagat alanlarında çeşitli

* (E.) Uludağ Üniversitesi. Resimaltı yazılar yazar tarafından hazırlanmıştır.

1 Osmanlı resim sanatının erken dönem örnekleri için bkz. Serpil Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, Ankara 2012, s. 21-33.

2 OBL, Quseley, nr. 134.

3 TSMK, R., nr. 989.

4 VML, Cod. Or. XC 57.

dillerde birçok bilimsel kitap toplanmıştı. 1460-1480 yılları arasında çoğu Akkoyunlu Türkmen ve Timur topraklarından göçüp gelmiş hattatların nesta'lik, nesih, divanî hatla istinsah ettiği İslam dünyasının ünlü bilginlerinin kitapları, üstat müzehhipler tarafından tezhiplenmiş ve üstat mücellitler tarafından da ciltlenmiştir. Bu kitapların, önceleri Edirne'de, 1465 yılından sonra Kostantiniye'de hazırlandıklarını ketebe kayıtlarından öğreniyoruz. Her biri birer sanat eseri olan bu kitapların hazırlanmaları için öncelikle sarayın denetiminde teşkilatlanmış bir işliğin varlığına ihtiyaç vardır. Böyle bir işlik 1460-1478 yılları arasında yapımı süren, çok sonraları Topkapı Sarayı adıyla ünlenecek Saray-ı Cedid'de tesis edilmiş olmalıdır.

Fatih'in, Akkoyunlularla olan politik ilişkisi, Sultan Uzun Hasan (1453-1478) ile yaptığı savaş, Akkoyunluların kitap üretim merkezinin Şiraz'da bulunması ve bir ara İsfahan'da vali olan, Uzun Hasan'ın oğlu Uğurlu Mehmed'in (ö. 1477) İstanbul'a, Osmanlı sarayına sığınması ve Fatih'in kızıyla evlenmesi gibi etmenler, Akkoyunlulara hizmet eden İsfahanlı, Şirazlı, Tebrizli kitap sanatçılarının İstanbul'a göçünü hızlandırmıştır. Ayrıca Timurluların yönetimindeki Herat ve Semerkand'dan da göç eden sanatçılar oluyordu. İşte böyle ilişkiler sonunda İstanbul'a getirildiği sanılan bir *Hamse-i Nizâmî,* Sultan II. Mehmed'e ithaf edilmiştir.[5] XV. yüzyılın ortalarına doğru Timurlular döneminde Herat'ta istinsah edilerek tezhipleri ve resimleri Hoca Ali Tebrizî tarafından yapılan bir başka *Hamse-i Nizâmî* nüshası[6] da resimleri tamamlanamadan İstanbul'a ulaşmış ve bu nadide kitabın boş kalan sayfalarına XV. yüzyılın sonlarına doğru İstanbul sarayının bir nakkaşı Batılı tarzda tasvirler yapmıştı.[7]

Batılı Sanatkârlar İstanbul'da: Sultan II. Mehmed'in Portreleri[8]

Avrupa devletleriyle özellikle de İtalyan olanlarla kurulan politik ve ticari ilişkiler dolayısıyla Fatih'in Avrupa'nın hareketli sanat ortamından da haberi vardı. Onun özellikle portrelere merakı çok yönlüdür. Antik dönem kralları gibi Rönesans hümanistleri de üzerinde kendi portreleri bulunan madalyalar döktürmüşlerdir. Fatih de tarihin ünlü hükümdarları gibi portreli madalyalarını yaptırarak kendi imgesini ölümsüzleştirmek isteyecek ve bu imgeyi propaganda amaçlı kullanacaktır. 1461'de Venedikli bir tüccarın aracılığıyla Rimini Lordu Sigismondo Malatesta'ya mektup göndererek onun Matteo de' Pasti'yi İstanbul'a göndermesini rica etmiştir. Birkaç yıl sonra yine Fatih'in talebi üzerine Napoli Kralı Ferdinando Ferrante, Venedik kökenli usta Costanzo da Ferrara'yı İstanbul'a gönderecektir. 1467 veya 1478 yılında İstanbul'a gelmiş olduğu sanılan sanatçının en güçlü işi, portreli madalyondur. Bu madalyonun bir yüzünde büst portresi, diğer yüzünde padişahı at üstünde gösteren portre yer alır.[9] Floransa ile de bağlantılar kuran Fatih Sultan Mehmed'in Floransa'dan heykelci, mobilyacı ve ahşap ustası hatta bir org sanatçısı istediği söylenir. Fatih, Venedik doçundan da ressam ve bronz döken bir heykelci istemiştir. 1479'da Venedikli ressam Gentile Bellini (ö. 1507) ve Padualı heykelci Bartolomeo Bellano (ö. 1496) yardımcıları ile birlikte İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'da 18 ay kalan Bellini saraydan birçok sipariş almıştır. Hatta Fatih'in yaptırdığı söylenen Batı tarzındaki köşkün duvarlarını Gentile'nin resimlediği sanılır. Bellini, Fatih'in portreli madalyasını da yapmıştır. Madalyanın ön yüzünde padişahın büst portresi, arka yüzünde Fatih'in hükümran olduğu Yunanistan, Asya ve Trabzon'u temsil ettiği düşünülen üç taç motifi yer alır.[10] Bellini'nin yaptığı yağlıboya portrelerden bugüne kalmış tek örnek vardır. Dörtte üç profilden çizilmiş bu portrede padişah görkemli bir kemerle çerçevelenmiştir. Kemerin altında iki yanda yer alan silik yazılarda 25 Kasım 1480 tarihi, Fatih'in dünya imparatoru olduğu ve büyük bir zafer kazandığı belirtilmektedir.[11]

Fatih döneminde sarayda çalışan yabancı sanatçıların Osmanlı sanatını etkilediği kuşku götürmez. Bu dönemde İstanbul saray atölyelerinde yerli ustalar tarafından yapılmış Fatih portrelerinin olduğunu, Osmanlı tarih yazarı ve seçkin bir bürokrat olan Mustafa Âlî'nin (ö. 1600) sanat tarihinin önemli bir kaynak eseri olan *Menâkıb-ı Hünerverân*'ından öğreniyoruz. Âlî'ye göre, Sinan Bey, Fatih'in musavviridir ve Frenk üstatlardan yetişmiştir. Portre çizmede *nakkâşân-ı Rûm*'un en iyisi olan Bursalı Ahmed Şiblîzade, Sinan Bey'in talebesidir.[12]

5 TSMK, R., nr. 862.

6 TSMK, H., nr. 781.

7 Bu eser ve dönemin yeni yorumu için bkz. Gülru Necipoğlu, "Visual Cosmopolitanism and Creative Translation: Artistic Conversations with Renaissance Italy in Mehmed II's Constantinople", *Muqarnas,* 2012, c. 29, s. 1-48.

8 Julian Raby, "Öncü Girişimler (1450-1550): Oyun Başlıyor", *Padişahın Portresi: Tesâvir-i Al-i Osman*, ed. Selmin Kangal, İstanbul 2000, s. 64-91.

9 OAM.

10 OAM.

11 LNG, nr. 3099.

12 Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân*, ed. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, İstanbul 1926, s. 68. Sinan Bey'in mezar taşı Bursa Müzesi'ndedir. Bu taş istimlak edilen Bursa Deveciler Kabristanı'ndan getirilmiştir.



1- Sultan II. Mehmed'in portresi. Albümden. Sinan Bey'e atfedilir. (TSMK, H., nr. 2153, vr. 145a)

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki bir albümde imzasız iki Fatih portresi vardır. Bunlardan Costanzo da Ferrara'nın madalyasından esinlenilerek yapılmış Batılı tekniklere yakınlık gösteren büst portre Sinan Bey'in İtalyan ustalardan öğrenim görmesi nedeniyle Sinan Bey'e atfedilmiştir[13] (Resim 1). Aynı albümdeki "Gül Koklayan Fatih" portresinin de Sinan Bey'in öğrencisi Şiblîzade Ahmed tarafından yapılmış olabileceği ileri sürülmüştür.[14] İstanbul'a, Fatih'in sarayına gelen Avrupalı sanatçıların ve Batı eğitimi gördüğü sanılan Sinan Bey'in Osmanlı resim sanatına en büyük katkıları portrecilik alanında olmuştur. Bu dönemde başlayan Osmanlı padişah portreciliği XIX. yüzyıla kadar etkin bir tür olarak devam edecek ve hiçbir İslam ülkesinde olmadığı kadar çok sayıda padişah portresi İstanbul'da hazırlanacaktır.[15]

13 TSMK, H., nr. 2153, vr. 145a.

14 TSMK, H., nr. 2153, vr. 10a. Bkz. Raby, "Öncü Girişimler", s. 82.

15 Bkz. *Padişahın Portresi: Tesâvir-i Al-i Osman*, ed. Selmin Kangal, İstanbul 2000.

Amasya'dan İstanbul'a Yansımalar: II. Bayezid Dönemi

II. Bayezid (1481-1512) hükümdar olmadan önce yirmi yedi yıl Amasya'da valilik yapmıştır. Onun çevresinde bulunan şairler, hattatlar ve Amasya'da hazırlanan kitaplardan, bu şehirdeki kültürel etkinliklerin yoğunluğu açıkça görülmektedir. Bayezid'in kültür himayeciliği tahta çıktıktan sonra da sürer. Doğulu elçiler kadar Batılı elçilerin de Osmanlı sarayına gelişleri sürmüş; elçiler, hükümdarlarını tanıtmak için onların portrelerini diplomatik başka armağanlarla birlikte sultana sunmuşlardır. Diğer taraftan Osmanlı topraklarında yaşayan ve saray çevresiyle ilişkisi olan İtalyan seçkinlerin, dönemin ünlü sanatçılarından ikisinin Osmanlı sultanı için çalışmasına aracılık ettikleri bilinmektedir. Bunlar Rönesans İtalya'sının iki ünlü sanatkârı Leonardo da Vinci ve Michelangelo'dur. Ancak onların İstanbul'a gelişleri gerçekleşmemiştir. II. Bayezid döneminde, sultanın çağdaşı Timurlu ve Türkmen saraylarının geleneği olduğu gibi, saray nakkaşhanesinde de *Kelile ve Dimne*,[16] *Hüsrev ve Şirin*[17] gibi konusu edebiyat olan eserlerin resimlendirildiği görülür. İranlı şair Muhammed Assar'ın (ö. 1382-1383) XV. yüzyıl Akkoyunlu Türkmen atölyelerinde sıklıkla resimlenen *Mihr ü Müşterî* isimli Farsça eseri muhtemelen II. Bayezid için 892 (1487) yılında Amasyalı İbrahim tarafından Türkçeye çevrilir.[18] Bu eserin Akkoyunlu Türkmenlerinin Şiraz'daki atölyelerinden birinde 18 Ramazan 887 (31 Ekim 1482)'de resimlenen Farsça bir nüshası II. Bayezid'e ithaf edilmiştir.[19]

Klasik Osmanlı şiirinin ve nesrinin kaynağı olacak şairler genelde II. Bayezid'in himayesiyle ortaya çıkmış ve bu dönemde şairlik bir meslek olarak ilgi görmüştür. Tarih yazıcılığı da bu dönemde gelişmiş, İdris-i Bitlisî (ö. 1520), Neşrî (ö. 1520), Kemalpaşazade (ö. 1534) eserlerini II. Bayezid'in desteğinde yazmışlardır. *Şehnâme-i Melik-i Ümmî,* Derviş Mahmud b. Abdullah nakkaş tarafından istinsah edilmiş ve muhtemelen onun tarafından resimlenmiş manzum bir tarihtir.[20] II. Bayezid döneminin 1481-1484 yılları olaylarını konu alan bu küçük tarih kitabının, belki, saray şehnamecisi olarak sultan tarafından görevlendirilecek Melik-i Ümmî'den istenen bir *Şehnâme* denemesi olması mümkündür.

16 BPOWM, nr. 51.34; BİK, Hüseyin Çelebi. nr. 763.

17 UUL, nr. Vet. 86; NMET, nr. 69.27; TSMK, H., nr. 686.

18 LBL, Or. nr. 7742.

19 TSMK, A., nr. 3563.

20 TSMK, H., nr. 1123.



2- Yazar, nakkaş, kâtip ve âlimlerin meclisi (*Şehnâme-i Selîm Hân*, 1581) (TSMK, A., nr. 3595, vr. 9a)

Kâtip ve nakkaş Derviş Mahmud b. Abdullah'ın Akkoyunlu Türkmen Sultanı Yakub'un (1478-1490) himayesindeki Tebriz nakkaşhanesinden, II. Bayezid'in şehzadeliğinde Amasya'ya, padişah olmasıyla da daha sonra İstanbul sarayına geldiği sanılır.[21] 1490 yılı civarında resimlendiği sanılan bu eserin tasvirlerinde, dönemin diğer resimlerinde de olduğu gibi, çağdaş Akkoyunlu Türkmen resminden ilham alan, yeşil yapraklarla kaplanmış zeminler ya da altınla sıvanmış, iri beyaz renkli bulutlu gökyüzü betimleri karşımıza çıkar. Ancak renk tonlamalarıyla boyanmış ağaçlar, mimaride gözü derinlere çeken kapı ve pencere açıklıkları, uçları sivri bacalar, kat kat kulevari yükselen köşkler, kadın ve erkeklerin giysileri Osmanlı modasını ve üslubunu yansıtır. Bursalı şair Uzun Firdevsî, Doğulu hükümdar ve bilge Peygamber Süleyman'ın olağanüstü olaylarla dolu yaşamını anlatan, aynı zamanda ansiklopedik bilgileri de içeren eseri *Süleymânnâme*'yi yazar ve bunun bir kopyası da döneminde resimlenir, II. Bayezid'e sunulur.[22] Eserin içinde karşılıklı iki sayfada tasarlanan bir tasvir vardır. Burada üzeri kubbeli bir köşkte oturan Süleyman Peygamber ve benzer bir köşkte oturan Belkıs betimlenmiştir. II. Bayezid dönemine ait belgelerdeki şairlere, nakkaşlara, hattatlara, yazarlara ve hediye getirenlere verilen in'amatın tutarı, hazine sayım defterlerindeki bilgiler ve kitap listeleri göz önüne alınacak olursa, dönemin politik durgunluğuna karşılık kültürel ortamın -sultanın merakları doğrultusunda- canlı olduğu görülür.

Osmanlı Saray Teşkilatı İçinde Nakkaşların Yeri

Osmanlı Devleti'nin imparatorluk hâline gelmeye başladığı yıllardan sonra saray yönetimi, Osmanlı saray teşkilatı içinde *ehl-i hıref* adı altında sanatçı topluluğu oluşturmuştur. Sarayın her türlü sanat ve zanaat işlerini

21 Ayşin Yoltar-Yıldırım, "Following the Path of a Nakkash from the Akkoyunlu to the Ottoman Court", *Pearls from Water Rubies from Stone: Studies in Islamic Art of in Honor of Priscilla Soucek*, ed. L. Kamaroff, New York 2006, c. 1-2, s. 147-172.

22 DCBL, T. nr. 406.

gören ve saraydan maaş alan bu topluluk, imparatorluğun politik gücünün üst düzeye ulaştığı ve hazinenin dolu olduğu dönemde kalabalık bir kadroya sahipti. Yüzyıllar boyunca bu topluluğun hazırladığı eserlere yapılan harcamalar ve sanatçılara ödenen ücretler göz önüne alınacak olursa, saray yönetiminin, sanat eserinin üretiminde bu denli bir masrafı üstlenmesi, sanat eseri üretimini yoğun devlet işlerinin bir parçası ve gücün göstergesi olarak görmelerindendir.

Osmanlı sarayının kitap sanatçıları (musavvir, müzehhip, mücellit) *ehl-i hıref* teşkilatı içinde kâtipler, mücellitler ve nakkaşlar adı altında bölükler oluşturuyor ve bu teşkilatın diğer mensupları gibi yevmiye üzerinden üç ayda bir maaş alıyorlardı. Müzehhip, mücellit ve çıraklar gibi musavvirlerin de aldıkları maaş ve terakki, maaş defterine yazılmıştır. Eser üretimi işinin yoğun olduğu veya yapılacak iş için *ehl-i hıref* içinde yetenekli birisinin bulunamadığı durumlarda çarşı esnafı arasından ücreti karşılığında yeterli sayıda usta kişi sarayda çalıştırılmıştır. Bayramlarda padişaha yapılan özel işler için, eser getiren nakkaş veya başka sanatçıları padişah hil'at veya para ile ödüllendirmiş, eser getiren sanatçının ismi, getirdiği eserin cinsi, karşılığında ona ödenen paranın tutarı veya verilen hil'atın cinsi in'am defterine kaydedilmiştir. Nakkaşhanede görev yapan tüm sanatçılar gibi musavvirlerin de atanma, maaş, terfi, çıkış gibi işlemlerinden, nakkaşhanede yapılması istenen işin ilgili sanatçıya resmen verilmesinden hazinedarbaşının, kimi zaman da bina emininin sorumlu olduğu anlaşılmaktadır. Sanat değeri olacak kitabın hazırlığına ilişkin tasarılar yönetimin üst kademesini ilgilendiriyordu. Saray nakkaşhanesinde işe başlayan her sanatçı, *ehl-i hıref*e bağlı olsun veya olmasın sarayın hizmetinde, yönetimin istediği doğrultuda eser vermekle yükümlüydü. Ancak yeni bir uyum yakalamada ve güzellik yolları yaratmada sanatçı özgür davranırdı. Farklı sanat ortamlarından da gelmiş olsalar da, XVI. yüzyıl başlarından sonra tüm kitap sanatçıları gelenekselleşmiş biçimlerin işlenmesinde ustalığın doruğuna varırken, yeni geleneklerin tohumlarını da atarlar. Artık üretilen eserler Türk sanatına özgü özelliklere sahiptir (Resim 2).

Osmanlı sarayında el yazma eser hazırlanmasında çalışanların sarayda hangi mekânda çalıştıklarına ilişkin kesin bilgilere rastlanmaz. Sanatçıların bazılarının çalışma yerleri sarayın birinci avlusunda bulunuyordu. Nakkaşhane adı verilen mekânlardan birinin de Topkapı Sarayı'nın Bâb-ı Hümayun'u dışında, bugün mevcut olmayan Arslanhane binasının üst katında olduğu bilinmektedir.[23] Evliya Çelebi (ö. 1682) İstanbul'un nakkaşlar ve ressam nakkaşlar esnafını ayrıntılı olarak anlatır. Bu esnafın bir kısmının Arslanhane'nin kat kat olan odalarında, bir kısmının başka yerlerde veya evlerinde çalıştıklarını, işlerini dükkânlarda icra edenlerden bazılarının meşhur musavvirlerin rengârenk işlerini, bazılarının *Şehnâme* kahramanlarının tasvirlerini dükkânlarının duvarlarına astıklarını Evliya'dan öğreniyoruz.[24]

Minyatür Sanatında Verimli Bir Dönemin Başlangıcı: XVI. Yüzyılın İlk Yarısı

Osmanlı Devleti'ni yönetenler; başta sultan ve vezirler olmak üzere, Osmanlı topraklarına katılan ülkelerin zenginliklerinin, bu ülkelerdeki sanatçıların ve meydana getirdikleri sanat eserlerinin değerini çok iyi biliyorlardı. O ülkenin taşınabilen değerlerinin ve sanatçılarının bir kısmı Osmanlı sarayına getirilmiştir. Özellikle I. Selim döneminde (1512-1520) Tebriz'den getirilen sanatçıların Osmanlı nakkaşhanesinin belirli bir düzeye ulaşmasında önemli rolleri olmuştur. I. Selim, 1514'te Tebriz'i Safevîlerden aldığı sırada, geniş sanatçı kadrosuyla çalışan Tebriz Nakkaşhanesi, özellikle kitap sanatı alanında o sırada İslam dünyasında üstünlük kazanmış durumdaydı. Safevî Sultanı Şah İsmail (1502-1524) İslam tasvir sanatında üstün yapıtların hazırlandığı Şiraz ve yöresini Akkoyunlulardan, Herat'ı Timurlulardan almış ve onların atölyelerinin ünlü sanatçılarını ve önemli yapıtlarını Safevî saray nakkaşhanesinde toplamıştı. İşte I. Selim de Tebriz'i aldığında Safevîlerin nakkaşhanesini en gözde sanatçılar ve sanat eserleriyle donanmış durumda bulmuş olmalıydı. Aralarında Horasanlı sanatçıların da bulunduğu bir grup Tebrizli sanatçı, İstanbul nakkaşhanesine gönderildi. Saray nakkaşhanesinin bu ortamında resimlendiği bilinen eserlerden biri 15 Muharrem 921 (2 Mart 1515) tarihli *Mantıku't-tayr*'dır.[25] Attâr'ın (ö. 1221) bu eserinin Türk tasvir sanatı için özel değeri, iri sarık giyimli, cılız yapılı figürleri, yeşil yaprak ve çiçek kümeleri, tepesi kıvrık selvi ağaçlarıyla ileriki yıllarda Osmanlı minyatürünün önemli bir grubunu oluşturacak örneklerden biri olmasından ileri gelmektedir. Bu dönemin bir diğer eseri ise son yaprağında I. Selim'in oval saltanat mührünü de taşıyan ve

23 Filiz Çağman, "Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya. Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri,* İstanbul 1989, s. 35-46.

24 Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul,* haz. S. Ali Kahraman ve Yücel Dağlı, İstanbul 2006, c. 1/2, s. 612-613, 615.

25 TSMK, E.H., nr. 1512.

tasvirleri kadar tezhipleri, halkâri bezemeleriyle de Türk kitap sanatının başyapıtlarından olan *Dîvân-ı Selîmî*'dir.[26] Sultan I. Selim döneminin tarihi de, 1520'li yılların sonuna doğru konusu edebiyat olan eserlerin resimlenmesinde etkin bir grup ressamdan biri olan, Tebriz yoluyla saray nakkaşhanesine gelen Horasan kökenli sanatçı tarafından resimlenir.[27] Diğer taraftan Çağatay dilinde yazdığı eserleriyle XV. yüzyıl sonu XVI. yüzyıl başında Osmanlı sarayında Molla Câmî (ö. 1492) ile birlikte ünlenen Ali Şir Nevâ'î'nin (ö. 1501) eserleri de resimlenmek için seçilen edebiyat kitaplarının başında geliyordu. Onun *Hamse*'sini 937'de (1530-1531) Hattat Pir Ahmed b. İskender istinsah etmiş, kitabın tezhiplerini, içindeki on altı minyatürü ve ruganî cildini de yine o yapmıştır.[28]

Yeni Bir Tasvir Türü: Matrakçı Nasûh'un Resimleri

II. Bayezid döneminde Enderun'a giren Nasûh b. Karagöz b. Abdullah el-Bosnevî (ö. 1564), 1517-1520 yıllarında Sultan Süleyman'ın isteğiyle yazmaya başladığı ve birkaç bölümünün resimlerini de yaptığı tarih kitaplarıyla tanınır. Bu tarihin resimli bölümlerinden biri II. Bayezid dönemi olaylarını anlatan ve içinde, fethedilen kale ve limanların resimleri bulunan *Târîh-i Sultan Bâyezîd*'dir.[29] Bir tür *Selîmnâme* olan ikinci resimli eserde, I. Selim'in cülusundan ölümüne kadar olan olaylar anlatılır ve salt kent tasvirleri olan resimler Tebriz seferiyle ilgili bölümde yer alır.[30] *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn*, Sultan Süleyman'ın 1534-1536 yılları arasında süren İran-Irak seferini konu alır. Nasûh, sefer sırasında konulup göçülen menzilleri İstanbul'dan Tebriz'e ve Bağdat'a kadar gün gün kaydetmiş, yol üzerindeki konak yerlerinin mimarlık örneklerini, topoğrafik özelliklerini, kimi çift sayfa, 128 resimle belgelemiştir.[31] Nasûh'un resimli tarihlerinden bir başkası *Târîh-i Feth-i Şikloş ve İstolnibelgrad*, Sultan Süleyman döneminde 1543 yılında yapılan Macaristan seferi ile Barbaros Hayreddin Paşa'nın (ö. 1546) Güney Avrupa limanlarına yaptığı seferle ilgilidir.[32] Nasûh aynı yıllarda düzenlenen bu iki seferden Macaristan seferine, sultanın hizmetinde katılmış, şahsen katılmadığı diğer seferle ilgili resimleri de bilinen haritalardan yararlanarak yapmış olmalıdır. 1537-1545 yılları arasında yaptığı resimlerle Nasûh, topoğrafik manzaralara gözü büyüleyen bir düzen vermiş, yazıyla anlatamadıklarını fırçasıyla görselleştirmiş, İslam'da salt manzara ressamlığında çığır açmış, kentlerin XVI. yüzyıldaki durumlarını sanki fotoğraf çeker gibi belgelemiştir.[33]



3- Matrakçı Nasûh'un İstanbul tasviri (*Mecmûa-i Menâzil*, 1537 civarı) (İÜ, Ktp., nr. T. 5964, vr. 8b-9a)

Matrakçı Nasûh'un Fırçasından İstanbul

İstanbul görüntüsü Matrakçı'nın en özenli çizimlerinden birisidir (Resim 3). Matrakçı, kentin daha önceki yüzyıllarda yapılmış kuşbakışı Avrupa haritalarından yararlanmış olabilir. Kent, Haliç yönünden bakılarak çizilmiştir. Çizimde tarihî yarımadadaki önemli binaların hemen hemen hepsine işaret edilmiştir.[34] Topkapı Sarayı, Ayasofya, Atmeydanı, İbrahim Paşa Sarayı,

26 İÜ Ktp., nr. F. 1330.

27 TSMK, H., nr. 1597-1598.

28 TSMK, H., nr. 802. Bu dönem eserleri için bkz. Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 53-65.

29 TSMK, R., nr., 1272.

30 DSLB, E., nr. 391.

31 İÜ Ktp., nr. T. 5964.

32 TSMK, H., nr. 1608.

33 Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 73-79.

34 Walter Denny, "A Sixteenth Century Architecture Plan of Istanbul", *Ars Orientalis*, 1970, sy. 8, s. 49-63.




4- Sultan Süleyman'ın Topkapı Sarayı'nda cülusu (*Süleymânnâme*, 1558) (TSMK, H., nr. 1517, vr. 18b-18a)

Eski Saray, Kapalıçarşı, II. Bayezid, Fatih ve Eyüp külliyeleri, Yedikule tek tek tüm ayrıntıları görünecek şekilde çizilmiştir. Kadırga Limanı'nda olduğu gibi sahil şeridine de dikkatli bakılmıştır. Üsküdar ve Kız Kulesi ile Galata daha küçültülerek çizilmiştir. Karşı kıyıda surla çevrili Galata semti Galata Kulesi'ne doğru yükselen bir tepe biçimindedir. Kıyıda tersane dikkati çeker. Galata karşıdan bakılarak çizilmiş gibidir. Kent, Haliç üzerinden Eyüp'e kadar uzanır. Öteki ucunda Kız Kulesi ve Üsküdar görünür. Matrakçı'nın tüm tasvirleri gibi burada da figür yoktur. Haliç'te ve Marmara'da yüzen yelkenliler, tersanenin önündeki toplarını ateşleyen kalyonlar, Galata sırtlarındaki selviler, meyve ağaçları ve rengârenk bitkiler Matrakçı'nın kent tasvirciliğinin yanında usta bir nakkaş olduğunu da kanıtlar. O, İstanbul'un 1530'lu yıllarının durumunu gösteren eşsiz bir belge bırakmıştır.

Büyük Tasarımların Başlaması

Tebrizli nakkaşların, Osmanlı sarayında eğitilmiş olanların ve İstanbul esnafı arasından seçilen sanatçıların da katkılarıyla Osmanlı'ya özgü biçime sokulmuş ögelerle minyatür ressamlığında imparatorluk üslubunun 1520'li yıllardan sonra ortaya çıktığı anlaşılıyor. Bu yıllar Osmanlı Devleti'nin doğuda ve batıda güç kazanmaya imparatorluk gelirlerinin arttığı bir dönemin başlarıydı. Dönemin yönetici çevresi öylesine yoğun devlet işleri arasında, yüklü bir gideri üstlenerek Osmanlı sarayını yönlendirecek biçimde olgun bir teşkilatı sağlam temellere oturtuyordu. Bu teşkilat, saray nakkaşhanesiydi. Saray nakkaşhanesinin teşkilatlanmasında, sanat ürünlerinin imparatorluğun şanına yakışan tarzda, cıvıl cıvıl bir şatafat, lüks ve zenginliğe ulaşmasında, şık, güzel, zarif göze hoş gelen coşturucu çizimlerle ifadesinde, sanatın gücün gösterisi hâline gelmesinde sanat hamisi olarak Sultan Süleyman'ın (1520-1566) ve veziriazamlar; Rüstem (ö. 1561) ve Sokullu Mehmed (ö. 1579) paşaların rolü olmuştur. İleriki yıllarda ise sarayın sanatlı kitaplarının bu yönde hazırlanmasını yeni güç grupları olan ağalar yönetecek, bu hususta önce ak Bâbüssaâde ve kara Darüssaade ağaları, daha sonra ise sadece kara Darüssaade ağası önderlik edecektir.[35]

35 Zeren Tanındı,"Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitaplar", *Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 2002, c. 3, sy. 3, s. 41-56; Zeren Tanındı, "Bibliophile Aghas (Eunuchs)

Mimar Sinan (ö. 1588) İstanbul'daki büyük yapılardan ilk ikisine; Şehzade Mehmet Camii'ne 1544 yılında, Süleymaniye Camii'ne 1550'de başlar. Birincisi 1548'de, diğeri 1557'de açılır. Yaklaşık bu süreler içinde iki büyük kitap tasarımının hazırlığı da yapılır. Bunlardan biri 61,5x42,5 cm ölçüsünde tasarlanan ve hattı Ahmed Karahisarî'ye (ö. 1556) yazdırılacak olan tezhipli mushaf,[36] diğeri aşağıda bahsedilecek *Tevârîh-i Âl-i Osmân*'dır.[37] Tarih kitabı 1558'de tamamlanmakla beraber, mushaf hattatın ölümüyle yarım kalacak ve tamamlanması 1596 yılına kadar uzayacaktır. Safevîlerin şehzadesi Şirvan Valisi Elkâs Mîrza sığınmak üzere 1547 yılında İstanbul'a geldiğinde ona eşlik edenler arasında şehzadenin kitabdarı, nestalik hatta tasvir ve tezhipte usta bir kişi olan Eflatun Şirvanî de bulunuyordu. Şehzadenin İstanbul'da kaldığı süre içinde Ârifî mahlaslı Fethullah Çelebi (ö. 1561) kendisine *nişancı* olarak verilmişti. Şair olarak Sultan Süleyman tarafından beğenilen Ârifî, resmen saray şehnameciliğine atanır ve kendisinden Osmanlı padişahlarının tarihte görüldükleri devirden başlayan, ünlü şair Firdevsi'nin *Şahnâme*'sinin vezninde bir *Şehnâme* yazması istenir, emrine kâtipler ve ressamlar verilir. Ârifî, *Tevârîh-i Âl-i Osmân* adını verdiği eserini her biri resimli ve tezhipli beş cilt hâlinde Farsça yazar.[38] Birinci cilt, Âdem Peygamber'den Nuh Peygamber'e kadar peygamberler tarihini konu alan *Enbiyânâme*'dir (İtalya, özel koleksiyon). Bu eserin ikinci ve üçüncü ciltlerinin nerede oldukları bilinmemektedir. *Osmânnâme* adını alan ve son kısmı eksik olan dördüncü ciltte Osman Gazi'den I. Bayezid dönemine kadar olan olaylar anlatılır (İtalya, özel koleksiyon). Sultan Süleyman'ın saltanatının 1520-1558 yılları arasındaki dönemini anlatan ve hattat Şirvanlı Ali tarafından istinsah edilen *Süleymânnâme* ise Ârifî'nin manzum *Şehnâme*'sinin beşinci ve son cildidir.[39] Ramazan 1558'de (1558 Haziran sonu-Temmuz başı) tamamlanan bu ciltte bulunan 69 minyatür, beş musavvirin elinden çıkmıştır (Resim 4). Ressamlardan biri, baştanbaşa derin gözlemlerle bezenmiş, zengin içerikli, tarihî kaynak değeri bakımından önemli çizimler ortaya koymuştur. Eserin İslam resmi için özel değeri de başta bu ressamın özelliklerinden gelir. İşte bu sanatkâr, Sultan Süleyman'ın Topkapı Sarayı'ndaki tahta çıkış törenini ve onun devrindeki Topkapı Sarayı'nın birinci ve ikinci avlularındaki binaları, buradaki yaşamı gözler önüne getiren belge niteliğindeki tasvirleri kitabın başına yerleştirmiştir.

Ârifî'nin manzum tarihini resimlemeyi üstlenen nakkaş grubunun başı olduğu sanılan ve ismi henüz saptanamayan bu ressamın üslubu, onun XVI. yüzyılın ikinci yarısında Türk resmine has özellikleri belirleyen Nakkaş Osman olabileceğini düşündürmektedir.[40] *Süleymânnâme*'nin bir diğer ressamının da figür ressamlığında bir çığır açtığı söylenebilir. Onun çizdiği insan figürlerinin yüzlerinde, kumaş kıvrımlarında, kimi mimari ögelerde renk tonlamaları ustalıkla yapılır, hareket eden, duran figürlerin boyut kazandığı görülür.[41] *Nakışçı* üslupta çalışan bir nakkaşın da çok sayıda resmi bu eserde yer almıştır.[42] Macar kralını ve ordugâhını betimleyen sahnenin[43] ve Macar askerlerinin zırhlarının titiz bir gözlemle çizilmesi ve 1558 yılına ait bir belgede Macar Nakkaş Pervane isminin bulunması *Süleymânnâme*'nin ressam grubu arasında Macar kökenli bir ressamın da olduğunu düşündürür. *Süleymânnâme* yazarı, hattatı, cildi, tezhipleri ve resimleriyle bir bütün olarak, Osmanlı dönemi Türk resminin yabancı düşün ve sanat dürtülerine açık, katıklı bir imparatorluk sanatı olduğunu vurgulayan bir eserdir.

Galatalı Bir Portre Ressamı: Nigârî Mahlaslı Haydar Reis

Sultan Süleyman'ın şehzadesi Selim 1562 yılı civarında Kütahya'ya geldiğinde, çevresinde yetenekli birçok şair toplanmıştı, düzenlenen şarap ve şiir meclislerinin güzelliği de yayılmıştı. Bu saray yaşamında yer alan önemli şairler arasında Nakkaş Nigârî (ö. 1572) de vardı. Nigârî Kütahya'daki bu ortamı yaptığı bir resme yansıtmıştır. Çift sayfa üzerine yapılan resmin sol tarafında bir elinde içki kadehi, çakırkeyf oturan Şehzade Selim, sağda musahipleri ve müzisyenler betimlenmiştir.[44] Nakkaş Nigârî'nin İstanbul'da Galata'da Tophane tarafında oturduğu, evinin, dönemin seçkinlerinin toplandığı bir yer olduğu, sonraları Eyüp'te dervişlere ve kalenderlere

at Topkapı Saray", *Muqarnas,* 2004, c. 21, s. 333-343. Saraylı ağaların kitap sanatı hamilikleriyle ilgili son yayınlar için bkz. Tülün Değirmenci, *İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar: II. Osman Devrinde Değişen Güç Simgeleri*, İstanbul 2012; Emine Fetvacı, *Sarayın İmgeleri. Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*, İstanbul 2013.

36 TSMK, HS., nr. 5.

37 İtalya'da özel bir koleksiyonda; TSMK, H., nr. 1517.

38 Esin Atıl, *Süleymanname: The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, Washington ve New York 1986; Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 96-109.

39 Ârifî, *Süleymânnâme*, TSMK, H., nr. 1517.

40 Ârifî, *Süleymânnâme*, vr. 360a.

41 Ârifî, *Süleymânnâme*, vr. 200a.

42 Ârifî, *Süleymânnâme*, vr. 477b.

43 Ârifî, *Süleymânnâme*, vr. 412a, 576a.

44 LACMA, nr. 85.237.20.



5- Şehzade Selim hedefe ok atarken. Albümden. Ressamı Nigârî (1561-1562) (TSMK, H., nr. 2134, vr. 2b-3a)

tekke olan bir meyhane açtığı, renkleri türlü türlü kullanmada, ahular gibi güzeller resmetmede, Mani ve Behzad gibi yüz çizmede usta olduğu, şuara tezkerelerinde belirtilir. Galatalı olması dolayısıyla, gemicilerle tanışmış ve denizlere açılmış, bundan sonra Haydar Reis olarak çağrılmıştır. Nigârî bu yolla tanıştığı sanılan Barbaros Hayreddin Paşa'nın (ö. 1546) yarım boy, profilden bir portresini yapmıştır.[45] Ayrıca Nigârî, ayakta durur vaziyette yaşlı Sultan Süleyman'ın,[46] hedefe ok atan II. Selim'in (1566-1574)[47] (Resim 5) ve büst hâlinde Fransa Kralı I. François (1515-1517) ve Kutsal Roma İmparatoru V. Charles'in (1519-1558) minyatür portrelerini[48] yapmıştır.[49]

Murakka Resimleri: Ressam Şah Kulu ve Veli Can

XVI. yüzyılın ilk yarısından sonra Osmanlı saray nakkaşhanesinde bu dönemin veya önceki dönemlerin hattat, musavvir ve müzehhiplerinin tek yaprak hâlinde olan çalışmalarını bir arada toplayan *murakka* yapımcılığının yaygınlaşmaya başladığı görülür. Eserlerin tek tek *murakka* sayfalarına özenle yerleştirilmesinde müzehhip, musavvir, kâtip ve cetvelkeşlerin yanı sıra vassale yapmada ustalaşmış kişilerin önemli katkıları olmuştur. Yapıldıkları yöreler ve yüzyıllar farklı olmasına rağmen, eserler öylesine dikkatli bir hesaplama, beceri ve uyumla aynı sayfa üzerinde bir araya getirilir ki nakkaşhanenin erişmiş olduğu olgunluk, yüksek düzey ve dönemin sanatının gücü bu *murakka*larda izlenebilir. XVI. yüzyılın ikinci yarısının başlarında saray nakkaşhanesindeki akıcı güzel çizgilerle, zarif ince motiflerle dopdolu *murakkaları* Türk sanatına kazandıran müzehhip, Nakkaş Karamemi ve ressam Şah Kulu'dur.[50] 1520-1556 yılları arasında Osmanlı saray nakkaşhanesinde çalıştığı bilinen Şah Kulu'nun imzasını taşıyan veya ona atfedilen çalışmalar; gövdesinin ana çizgileri kalın hatla belirlenmiş ejderler,[51] kıvrılan veya ani dönüşle kırılan dallar üzerindeki hançervari yapraklar, hatayî dizileri veya demetleri,[52] değerli bir kuyumcu yapıtı özeniyle bezenmiş giysili peri resimleridir.[53] Bu örneklerle belirlenen üslubuyla Şah Kulu, *saz yazma* veya *saz üslubu* diye tanımlanan üslubun yaratıcısıdır.[54] 1520'li yıllardan sonra saray nakkaşhanesinde çok derin etkiler uyandıran bu üslup, yüzyıllarca Türk bezemesinin simgesi olur. Bunlar tarih ressamlığının gerçekçiliğinin karşı yanında yüksek bir hayal gücüne dayanan resimlerdir.

XVI. yüzyılın sonlarına doğru *murakka* hazırlama geleneğinin daha da yaygınlaştığı görülür. Bu dönemin murakkalarından biri Sultan III. Murad için hazırlanmıştır.[55] Mürekkep ve fırçayla *saz üslubunda* yapılmış resimler, minyatürler, levha tezhipler, ünlü kâtiplerin hatları, sayfa kenarlarını süsleyen göz alıcı halkâr bezemeler bu *murakka* içinde yer almıştır.[56] Bu

45 TSMK, H., nr. 2134, vr. 9a-b.

46 TSMK, H., nr. 2134, vr. 8a-b.

47 TSMK, H., nr. 2134, vr. 3a-b.

48 CAMSM, nr. 85.214.

49 Günseli Renda, "Sanatta Etkileşim", *Osmanlı Uygarlığı*, haz. Halil İnalcık ve Günseli Renda, İstanbul 2003, c. 2, s. 1100; Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 83-89.

50 İÜ Ktp., nr. F. 1426.

51 TSMK, H., nr. 2154, vr. 2a.

52 NMET, nr. 57.51.26.

53 WFGA, nr. 37.7.

54 Banu Mahir, "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", *Topkapı Sarayı Müzesi: Yıllık* 1, 1986, s. 113-130.

55 VÖNB, cod. mixt., nr. 313.

56 Banu Mahir, "XVI. Yüzyıl Osmanlı Nakkaşhanesinde Murakka Yapımcılığı", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan, 10-13 Ekim 2001: Bildiriler*, İzmir 2002, s. 401-417.

dönem *murakka*larında yer alan resimler arasında imzalı olanlar da vardır. Bu imzalı resimler arasında "Velî Cân" imzası yaygın olarak kullanılmıştır. Veli Can, Safevî sarayının portre ressamı olan Siyâvuş'un öğrencisi olmuş, 1580'li yılların başında Tebriz'den İstanbul'a gelmiştir. 1582-1588 yılları arasında saray nakkaşhanesinin başyapıtlarını resimleyen sanatçı grubu içinde yer alan Veli Can'ın imzalı resimlerinden onun, *kalem-i siyahî* üslubunda, siyah mürekkep ve fırça ile çizilmiş, yer yer pembe ve altın yaldızla renklendirilmiş, ikili ve tek ayakta, uzanmış vaziyette erkek portreleri, saz yaprakları, hatayi demetleri, peri resimleri, hayvan çizimleri yapmada ustalaşmış olduğu anlaşılır.[57]

Değişen Temalar ve Üsluplar: XVI. Yüzyılın İkinci Yarısı

XVI. yüzyılın ikinci yarısından sonra saray nakkaşhanesinin çalışmaları gerek üslup gerekse konu bakımından diğer İslam ülkelerinin resim sanatından özellikle Safevîlerden tamamen ayrılmıştır. Doğa tasvirleri geçmiş yüzyılların ünlü nakkaşhanelerine sahip Celâyirî, Türkmen, Timurlu ve aynı dönemin Safevî minyatürlerinde olduğu gibi süslemeci ögelerle verilmiyordu. Doğu'nun masal dünyası, aşırı özenle çizilmiş çiçekli bahçeler, kat kat ve duvarları süslemeli köşkler, ince, uzun zarif güzeller Osmanlıların tasvir dünyasına girmiyordu. Osmanlı ressamları doğaya gerçekçi bir tavırla yaklaşıyordu. Bir olayı harita tipi manzaralar içine yerleştiriyor, yazıyla anlatamadığı ayrıntıları resimle verme yolunu seçiyordu. Osmanlı ressamlarının gölgeleme yapmadan kullandıkları renkler resme bir duruluk getirir, sahneye yerleştirilen ögelerin ilk bakışta kavranmasına yardımcı olur. Resim düzeninin ana çizgileri paraleller, diyagonaller ve yılanvari dönüşlerdir. Bu düzende kenar çizgileri eriyip yok olmamıştır, her şeyin sınırı açıkça bellidir. Nakkaşhane yönetimi İslam kitap ressamlığına, resimlenecek eserlerin konusunun seçimine de yenilikler getirmiştir. Padişahların ve paşaların katıldıkları savaşlar, elçi kabulleri, padişahların av, cirit, ok atmadaki hünerleri padişahlara yaraşan bir tantanayla yürüyen ordu alayları, düğün şenlikleri, padişah portreleri resimlenmek için seçilen konulardır. Bütün bu resimlerde ilk algılanan; törenlere özgü resmî, ağırbaşlı ortamın, imparatorluğun dinamik ama dizginli gücünün, yüksek ölçüde bir düzenin varlığıdır. Bu yaklaşım Osmanlı tasvirine bir belge niteliği kazandırır. Bunlar; kültür, ekonomi, mimarlık ve kurumlar tarihiyle ilgilenenler için ayrıntılı görsel malzemelerdir.

Osmanlı Resim Sanatını Yücelten İki Üstat: Nakkaş Osman ve Şehnameci Seyyid Lokman

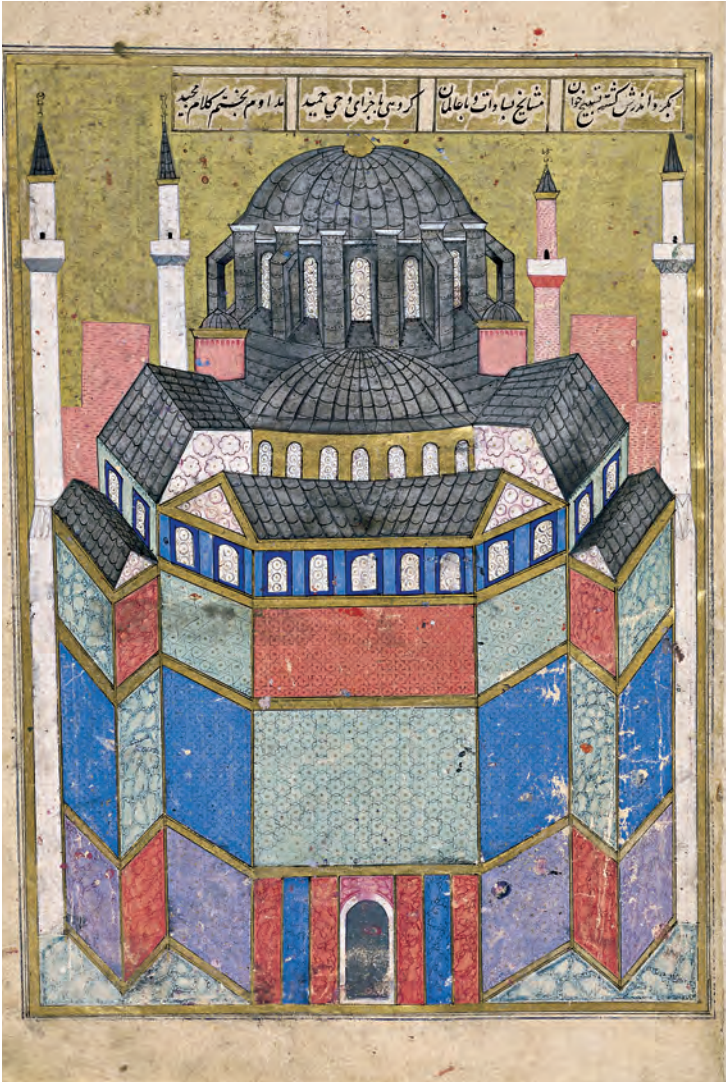
Saray nakkaşhanesinin minyatürlü kitap üretiminde 1558-1569 yılları arasında durgunluk görülür. Şehnameci Ârifî 1561 yılında ölünce yerine Şirvanlı şair Elkâs Mîrza'nın kitabdarı Eflatun atanmış, ancak onun yazdığı resimli bir *şehnâme* bugüne gelmemiştir. Kitap dostu Rüstem Paşa'nın da 1561'de ölümü, Şehzade Bayezid'in idam edilmesi, İstanbul'daki büyük sel, Malta'da yenilgi ve 1566'da Sultan Süleyman'ın ölümü yeni tasarımları bir noktada engellemiş olmalıydı. Yeni Sultan II. Selim ve Veziriazam Sokullu Mehmed Paşa savaşlara katılmazlar ama sanat alanında yeni ve büyük tasarımların başlamasına yol açarlar. Mimar Sinan Edirne'de yeni sultanın adını taşıyan caminin inşasına başlar (1568). Bu sırada Urmiyeli Seyyid Lokman şehnamecilik görevine atanır (1569). Onun bu göreve atanmasında Sokullu Mehmed Paşa'nın hizmetinde 1553 yılından beri çalışan nişancı Ahmed Feridun Bey'in de (ö. 1583) rolü vardır. Ahmed Feridun Bey kendisinin de görgü tanığı olduğu bir seferin tarihini; Sultan Süleyman'ın Sokullu Mehmed Paşa ile birlikte 1566 yılında katıldığı Macaristan'da Zigetvar Kalesi'nin fethini, sultanın burada ölümünü, yeni sultan II. Selim'in tahta çıkışını ve 1568 yılı olaylarını anlatan *Gazânâme*'sini; *Nüzhetü'(l-esrârî')l-ahbâr der Sefer-i Sigetvar*'ı Veziriazam Sokullu Mehmed Paşa için yazmış ve eser yirmi minyatürle bezenerek 13 Receb 976 (1 Ocak 1569) yılında tamamlanmıştır.[58] Bu eserdeki minyatürlerde olaylar, o tarihe kadar sadece Türk resminin öncüsü *Süleymânnâme*'nin kimi tasvirlerinde görüldüğü gibi, yalın, tören resmiyeti içinde, vakur, ağırbaşlı, görkemli, sözelin tam karşıtı görsel gerçekçilikte betimlenirken, kişilerin kültürel kimlik ayrılığı ve fizyonomik özellikleri de vurgulanmıştır. Böylece nakkaş, bir on yıl sonra gerçekleşecek resmî Osmanlı hanedan portreciliğinin denemelerini de burada gösterme fırsatını bulmuştur. Eserin nakkaşı, Sokullu Mehmed Paşa ve yazar Ahmed Feridun Bey'in çevresinden, Zigetvar seferinin görgü tanığı olduğuna şüphe olmayan birisi, muhtemelen Nakkaş Osman olmalıdır.[59]

Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman 1569-1579 yılları arasını yeni kitap tasarılarının hazırlığı ile geçirirler.

57 Zeren Tanındı, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Veli Can İmzalı Resimler", *JTS,* 1991, c. 2, sy. 15, s. 287-313.

58 TSMK, H., nr. 1339.

59 Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı,* s. 111-115; Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 149-169.



6- Ayasofya Camii (*Şehnâme-i Selîm Hân*, 1581) (TSMK, A., nr. 3595, vr. 156a)

Hazırlanacak resimli tarih kitapları için öncelikle sultanların portreleri gerekeceği için bu çalışmaya öncelik verilir ve bu hazırlığın ilk ürünü 1579 yılında ortaya çıkar. Bu *Şemâilnâme*'dir. Metni Seyyid Lokman tarafından yazılan kitapta ilk on iki Osmanlı padişahının kısa biyografisi, fizyonomik özellikleri anlatılır ve her sultan için yazılan satırların arasında Nakkaş Osman tarafından yapılmış bir resim yer alır; resimde sultan profilden, diz çökmüş veya bağdaş kurmuş oturur, bir elinde mendil, diğerinde kitap veya çiçek tutar. Nakkaş Osman'ın seri sultan portre tasarımı, çağdaşlarına ve sonraki Türk ressamlarına örnek olur, bu kitabın hazırlandığı yılda ve sonraları çok sayıda kopyaları yapılır.[60]

Türk minyatürlerinin verimli ve muhteşem dönemi Sultan III. Murad'ın (1574-1595) saltanat yıllarına rastlar. Kitap ressamlığının bu yönde gelişmesinde, bu sultanın kişiliği ve çevresi kuşkusuz önemli rol oynamıştır. Murâdî mahlasıyla dinî ve tasavvufi şiirler yazmış olan Sultan Murad'ın 1588 yılında tezhiplerle süslenmiş ve saray kuyumcusu Bosnalı Mehmed'in yaptığı murassa bir ciltle kaplanmış *Dîvân*'ı bugün Topkapı Sarayı'nın hazinesindedir.[61] Bu eserin hazırlanmasında sarayın Enderun ağalarından Zeyrek Ağa'nın rolü olduğu, cildin üzerindeki kitabeden anlaşılmaktadır. Bu dönemde, saray nakkaşhanesinde o güne değin görülmedik bir etkinlik sürdürülüyordu. Sultan, özellikle de Darüssaade Ağası Mehmed Ağa ve Bâbüssaâde Ağası Gazanfer Ağa resimli kitapları hazırlayan nakkaş ve yazarlarla yakından ilgileniyorlardı. Resimlenen eserlerin başında Farsça, nestalik hatla manzum hâlde yazılmış Osmanlı padişahlarının *şehnâme*leri geliyordu. Yazılması ve resimlenmesi şartlara bağlanmış görünen Osmanlı padişahlarının *şehnâme*lerini 1579-1597 yılları arasında Seyyid Lokman yazar, Nakkaş Osman ile yardımcıları, çırakları resimlerler ve biten bu şanlı eserlere *Târîh-i Sultân Süleymân*,[62] *Şehnâme-i Selîm Hân*,[63] *Şehinşâhnâme* veya *Şehnâme-i Sultan Murâd*[64] adları verilir. Aynı ekibin hazırladığı bir diğer eser grubu da metni Türkçe olan ve büyük boyda tasarlanmış *Hünernâme* isimli kitaplardan oluşur.[65] Bu eserler, salt resimleriyle değil, ciltleri, tezhipleri, hatları ve kitaplarıyla da Osmanlı ordusunun haşmetinin, saray törenlerinin şatafatının, padişahların hünerlerinin, adaletlerinin görsel dile aktarılarak belgelendiği eserlerdir. Peygamberler tarihini de içine alan bir İslam tarihinin resimli üç kopyası hazırlanır. *Zübdetü't-tevârîh* adını alan bu eserin biri 991 (1583) yılında III. Murad'a sunulmuştur. 64.7x41.5 cm ölçüsüyle, aralarında Nakkaş Osman'ın da bulunduğu on üç nakkaş ve çıraklarının iş birliğiyle, içinde tam sayfa ölçüsünde kırk tasvir olan haşmetli bir eser[66] ortaya çıkmıştır.[67]

Nakkaş Osman'ın Resimlerinde İstanbul

İstanbul'un mimarlık tarihinin en iyi belgelenmiş örnekleri Matrakçı Nasûh'tan sonra Nakkaş Osman'ın tasarladığı minyatürlerle günümüze gelmiştir. Tarihî kaynak değeri bakımından onun yapıtları son derece

60 Filiz Çağman, "İstanbul Sarayı'nın Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi", *Padişahın Portresi: Tesavir-i Âli Osman*, ed. Selmin Kangal, İstanbul 2000, s. 164-187.

61 TSM, H., nr. 2/2107.

62 DCBL, nr. T. 413.

63 TSMK, A., nr. 3595.

64 İÜ Ktp., nr. F. 1404, c. 1; TSMK, B., nr. 200, c. 2.

65 TSMK, H., nr. 1523, H., nr. 1524; Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 116-129; Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 177-183.

66 TİEM, nr. 1973.

67 Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 131-140; Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 213-226.

önemlidir. Tarihî olayların aktarıldığı satırlarda ayrıntısı aktarılamayan Ayasofya[68] (Resim 6) ve Süleymaniye[69] camileri gibi zengin muhtevalı İstanbul abideleri, harita tipi manzaralar içinde İstanbul'un su kaynakları,[70] Topkapı Sarayı'nın avluları ve binaları (Resim 7),[71] Harem ve Harem'de Sinan'ın eseri olan köşk ve çevresi (Resim 8)[72] satırlara sığmayan özellikleriyle görselleştirilerek ebedî kılınmıştır. Nakkaş Osman'ın fırçasından çıkmış harita tipinde çalışılmış ve açık pembe tonunda boyanmış harita benzeri iki İstanbul manzarası ise görülmeye değerdir. Bunlardan biri Marmara yönünden bakılarak çift sayfada betimlenirken (Resim 9),[73] diğeri Galata yönünden bakılarak tek sayfada betimlenmiş ve 1579 yılında İstanbul semalarında görülen kuyruklu yıldız da gökyüzündeki yerini almıştır.[74]



7- Harem, köşkler ve dış bahçe (*Şehinşâhnâme*, 1581) (İÜ, Ktp., nr. F. 1404, vr. 118a)



8- İstanbul haritası (*Hünernâme*, 1584) (TSMK, H., nr. 1523, vr. 158b-159a)

İstanbul'da Bir Sünnet Düğünü Şenliği: *Sûrnâme-i Hümâyûn*

III. Murad'ın oğlu Mehmed için İstanbul'da Atmeydanı'nda 1582 yılı Mayıs ayında sünnet düğünü yapılması tasarlandı. Safevîlerle yoğun savaşın sürdüğü sırada, dostluk ilişkilerini pekiştirmek, imparatorluğun gücünü göstermek için bu düğün bir araçtı. Düğüne Doğulu ve Batılı ülkelerin temsilcileri sultanın davetlisi olarak katılmışlar, sultan ile şehzadeye hediye olarak tezhipli, minyatürlü kitaplar, top kumaşlar, halılar, Çin işi kâseler, gümüş eşyalar sunmuşlardı. Elli iki gün ve gece süren şenlikler özellikle Batılıları çok etkilemişti. Onlar daha sonra bu masal şenliğini anılarında ayrıntısıyla yazacaklardı. Sultan ve oğlu, şenlikleri Atmeydanı'na bakan İbrahim Paşa Sarayı'ndan, düğüne çağrılan yabancılar ve devletin ileri gelenleri, tören için özel olarak inşa edilen üç katlı seyirlik yerlerinden izlemişlerdir. Şenlik sırasında İstanbul'un bütün esnaf loncaları seyyar atölyelerinde işlerini nasıl yaptıklarını göstererek geçerler. Meydana balmumundan yapılmış, boyları 30 m'yi aşan, üzerine çiçeklerin, hayvanların, yemişlerin asıldığı, bir tür gücün ve bereketin sembolü olan nahıllar taşınır. Geceleri havai fişekler atılır. Binicilik, atıcılık, güreş gibi sporlar, savaş oyunları yapılır. Köçekler, çalgıcılar, kuklacılar, hokkabazlar gösteriler yapar, şenliği izleyen halk için ziyafetler verilir. İşte bu şenliğin safhaları *Sûrnâme-i Hümâyun* adıyla yazdırılır ve resimlerinin tasarlanması işi Nakkaş Osman'a verilir.[75] Nakkaş Osman, yardımcılarıyla çalışarak, karşılıklı sayfalarda olmak üzere 250 resimle şenliğin safhalarını 1587 yılına doğru görselleştirir (Resim 10). Saraylı iki ağanın; Zeyrek ve Mehmed ağaların denetiminde hazırlanan eser, Atmeydanı'ndaki İbrahim Paşa Sarayı'nın mimarisini, İstanbul esnafının becerilerini, İstanbulluların eğlence hayatını belgeleyen ve İstanbul sarayında üretilmiş nadide kitaplardan bir diğeridir.[76]

68 TSMK, A., nr. 3595, vr. 156a.

69 DCBL, nr. T. 413, vr. 119a.

70 DCBL, nr. T. 413, vr. 22b-23a.

71 TSMK, H., nr. 1523, vr. 15b, 18b-19a, 231b-232a.

72 İÜ Ktp., nr. F. 1404, vr. 118a.

73 TSMK, H., nr. 1523, vr. 158b-159a.

74 İÜ Ktp., nr. F. 1404, vr. 58a. Nakkaş Osman'ın İstanbul görünümleri için bkz. Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*, İstanbul 2002, s. 232-233, 239, 242, 246-249, 330-332, 334, 338, 357.

75 TSMK, H., nr. 1344.

76 Nurhan Atasoy, *1582 Surname-i Hümayun - Düğün Kitabı*, İstanbul 1997; Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 140-151; Fetvacı, *Sarayın İmgeleri*, s. 226-237.



9- Atmeydanı'nda İbrahim Paşa Sarayı önünde, Süleymaniye Camii'nin maketini taşıyan taş ustaları (*Sûrnâme*, 1587 civarı) (TSMK, H., nr. 1344, vr. 190b-191a)

Savaşların Yankıları: Gazanameler

Saray nakkaşhanesinde Seyyid Lokman (ö. 1610) ve Nakkaş Osman'ın iş birliği ile yoğun bir resim faaliyeti sürerken, doğuda Safevîlerle Osmanlılar arasında otuz dört yıl sürecek savaş 1578 yılında başlar. Kafkaslar'da kumandanların yönetiminde süren savaşlar sırasında her iki taraftan yüzlerce kişi ölürken, karşılıklı elçi heyetleri gider gelir ve bu arada bir kültür alışverişi de devam eder. Safevî elçileri hediye olarak yüzlerce nadide kitabı İstanbul sarayına taşırlar. Sefer kâtipleri savaşın günlüğünü kayıt altına alıp şehnameci Lokman'a malzeme aktardıkları gibi, hizmetinde bulundukları kumandanları yücelten sözlerle inşa edilmiş, çoğu manzum *gazânâme*ler de yazarlar ve bunlar İstanbul sarayının üstat sanatkârları tarafından görselleştirilir, tezhiplenir ve ciltlenir. *Nusretnâme*,[77] *Şecâatnâme*,[78] *Fetihnâme-i Gence*,[79] *Târîh-i Feth-i Yemen*[80] böyle eserlerdir.[81]

Peygamber'in Resimli Tarihi: *Siyer-i Nebî*

1595 yıllarına doğru saray yönetimi nakkaşhaneden, Müslümanların ilk dönemlerinin tarihinin, Hz. Muhammed'in hayatının resimlendirilmesi isteğinde bulunuyordu. Bu iş için en uygun eser, Erzurumlu Darîr (ö. 1394) tarafından derlenerek Kahire'de Türkçe yazılan ve 1388 yılında yazar tarafından Mısır Sultanı Berkuk'a sunulan *Siyer-i Nebî* idi. Kalabalık bir musavvir kadrosu, eseri hazırlamakla görevlendirildi. Böyle bir eserin tasvirlenmesi salt dinî düşünceden doğmamıştı. Hz. Muhammed eserde de vurgulandığı gibi peygamberliğinin yanı sıra, bir devlet adamı, kahraman bir askerdi. Sultan ve çevresi olayı bir vekayiname, İslam Peygamberi'nin bir *şehinşâhnâme*si gibi düşünüyor olmalıydı. Ne yazık ki Sultan Murad ömrünün son yıllarındaydı. 1595 yılı Ocak ayında öldüğünde tasvirli *Siyer-i Nebî* henüz tamamlanamamıştı. Osmanlı kitap sanatının üst düzeye ulaştığı bir dönemin son yapıtlarından olan bu eseri yeni Sultan III. Mehmed (1595-1603) tamamlatacaktır. 814 tasvirle altı cilt olarak hazırlanan *Siyer-i Nebî*'nin bugüne beş cildi gelmiştir.[82] Dinî kişiliği; başı çevresindeki halesi ve yüzünü örten peçesiyle belirlenen Hz. Muhammed'in komutanlığını yaptığı savaşlar, ordu yürüyüşleri, toplantı sahneleri resimli Osmanlı tarihlerini hatırlatır. Bunun nedeni, ressamların özde tarihî konuları çizmeye alışkın olmalarına bağlanabileceği gibi eserin tümünün bir peygamber tarihi olarak düşünülmüş olmasına da bağlanabilir. Beş veya altı nakkaşın eserin resimlerini yaptığı, fakat resimleme programından sorumlu kişilerden birinin Nakkaş Osman, diğerinin onunla bu sorumluluğu paylaşan Nakkaş Hasan olduğu, üslup özelliklerinden bellidir.[83]

Nakkaş Hasan ve Şehnameci Ta'lîkîzade: XVI. Yüzyıl Sonu - XVII. Yüzyıl Başı

Nakkaş Osman ve şehnameci Seyyid Lokman'ın iş birliğiyle zenginleşen Türk minyatür sanatı, bu dönemde de Nakkaş Hasan ve şehnameci Ta'lîkîzade'nin

77 TSMK, H., nr. 1365.

78 İÜ Ktp., nr. T. 6043.

79 TSMK, R., nr. 1296.

80 İÜ Ktp., nr. T. 6045.

81 Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 164-176.

82 TSMK, H., nr. 1221, 1222, 1223; NYPL, nr. 157; DCBL, nr. T. 419.

83 Zeren Tanındı, *Siyer-i Nebî: İslam Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, İstanbul 1984.

iş birliğiyle sürer. Ta'lîkîzade, 1596-1597 yılında Seyyid Lokman'ın görevden uzaklaştırılması üzerine şehnamecilik görevine atanır. *Şemâilnâme-i Âl-i Osmân*,[84] *Şehnâme-i Hümâyûn*[85] ve *Eğri Fetihnâmesi*,[86] 1590-1600 yılları arasında Ta'lîkîzade tarafından yazılır ve Nakkaş Hasan tarafından resimlenir. Ta'lîkîzade, *Eğri Fetihnâmesi*'nin son sayfasında Nakkaş Hasan'dan övgüyle söz eder ve bu satırların sonuna da Hasan'ı, eseri hazırlayanların (kendisi, Ta'lîkîzade ve hattat) çalışma ortamını gösteren bir meclis ekler.[87] Yeni Saray'ın Enderun'unda yetişen Nakkaş Hasan'ın, sadece tarihî eserleri değil, saray çevresinin beğenisi doğrultusunda Türkçe yazılmış veya Türkçeye çevirisi yapılmış hoş maceralarla dolu edebiyat ürünlerini de resimlediğini biliyoruz.[88] O, görgü tanığı olduğu olayları da fotoğraf çeker gibi belgelemiş, ayrıca Enderunlu oluşu dolayısıyla saraylı ağalardan Bâbüssaâde Ağası Gazanfer Ağa'ya (ö. 1602) ve padişah hocası Sadeddin'e (ö. 1599) yakın olmuş, onların portrelerini hatta elçi olarak İstanbul'da bulunan Safevî elçisi Zülfikâr Han'ın da portresini resimlerine yansıtmıştır.

Padişah I. Ahmed'e Sunulan Tasvirli Kitaplar

On dört yaşında tahta geçen I. Ahmed (1603-1617) döneminin sanat ortamının hareketlenmesinde iki devlet adamının rolü olduğu sanılır. Bunlardan biri Darüssaade Ağası Mustafa Ağa'dır.[89] Sultan I. Ahmed'in camisi onun nezaretinde yapılmıştır. İkincisi ise I. Ahmet Camii bina emini ve sonra kubbe veziri olan Kalender Paşa'dır. Vassale yapmada, halkâr ve kâğıt oyma işinde üstat olan Kalender, *murakka*lar[90] ve bir *Fâlnâme*[91] tasarlamıştır.[92] Nakkaş Hasan'ın da bu sırada etkin olduğu görülür. O, genç sultanın büyük boyda çekilmiş tuğrasını tezhiplemiştir. Onun yaptığı bir minyatür heybetli bir biçimde Kalender'in tasarladığı *Falnâme*'de yer alan Âdem ile Havva tasviridir. Aynı eserde XVII. yüzyılın ilk yarısında İstanbul saray çevresinde ünü çok artacak ressam Nakşî Bey'in Çinli bir rahibi betimleyen bir işi bulunur.[93] Gencecik Padişah Ahmed'in, 1604 yılında Edirne'de törenle karşılanışını betimleyen at üzerindeki bir portresini de yine Nakşî Bey yapmıştır.[94]



10- Gazanfer Ağa Medresesi. Nakkaşı Nakşî (*Dîvân-ı Nadirî*, 1605 civarı) (TSMK, H., nr. 889, vr. 22a)

Ressam Nakşî Bey'in Fırçasından İstanbul Abideleri

Nakşî'nin ressamlığı hakkındaki bilgiyi, bilginlerin, şairlerin ve mutasavvıfların biyografisi olan ve Sultan II. Osman'a (1618-1622) sunulmak üzere 1620 yılı civarında hazırlandığı anlaşılan *Tercüme-i Şakâik-i Nu'mâniyye*'nin son satırlarında buluyoruz.[95] Kitapta adı geçen kişilerin portreleri vardır. Eserin hatimesini yazan Ahmed Çelebi, portreleri yapanın Nakşî olduğunu

84 TSMK, A., nr. 3592.

85 TİEM, nr. 1965.

86 TSMK, H., nr. 1609.

87 TSMK, H., nr. 1609, vr. 74a.

88 İÜ Ktp., nr. T. 1975, 9303; Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 176-183.

89 Değirmenci, *İktidar Oyunları*, s. 59-83.

90 TSMK, B., nr. 408; TSMK, H., nr. 2171.

91 TSMK, H., nr. 1703.

92 Farhad Massumeh ve Serpi Bağcı, *Falnama: The Book of Omens*, Washington 2009, s. 68-74.

93 Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı,* s. 192-195, 228-232.

94 TSMK, H., nr. 889, vr. 10a. Bkz. Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, resim 175.

95 TSMK, H., nr. 1263. Bkz. Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı,* s. 210-211; Değirmenci, *İktidar Oyunları*, s. 281-309.

belirterek onun resim üslubu hakkında da bilgiler sunar. Ressam Nakşî de bu sözlerin geçtiği yere içinde kendisinin, vezirin ve mütercimin portrelerinin yer aldığı bir tasvir yapar.

Nadirî Mehmed Efendi (ö. 1627), müderrislik, kadılık ve kazaskerlik yapmış seçkin bir bürokrat, şair ve bilgindir. Onun *Dîvân*'ı, Osmanlı saray çevresinin diğer şairlerinin eserlerinden farklı olarak çok özenle, 1605 civarında resimlenmiş, tezhiplenmiş ve ciltlenmiştir.[96] Nakşî tarafından yapılmış dokuz minyatürü, Nadirî'nin eserinde övgüyle andığı, çağdaşı olan, Osmanlı Devleti'nin ileri gelenleriyle ilgili minyatürleri içerdiği gibi, eserini adadığı iki ağanın; Bâbüssaâde Ağası Gazanfer Ağa'nın ve Mirahur Ali Ağa'nın (ö. 1603?) portrelerini de içerir.[97] İstanbul'da Bozdoğan su kemerlerinin dibindeki medreseyi 1596 yılında Gazanfer Ağa yaptırmıştır. Bu medresenin ilk müderrisi de şarimiz Nadirî'dir. *Dîvân*'da Gazanfer'den ve medresesinden bahsedilen satırların arasına Nakşî, su kemerlerini, medreseyi, medresede ders veren Nadirî'yi, öğrencilerini ve medreseye gelmekte olan Gazanfer Ağa'yı betimlemiştir (Resim 11).[98] Nakşî bu kitapta Topkapı Sarayı Bâb-ı hümayun, Ayasofya Camii ve Aya İrini Kilisesi'ni,[99] saray köşklerinden birini[100] ve Şeyhülislam Mustafa Efendi'nin (ö. 1606) muhteşem konağını[101] da resmederek nadide belgeler bırakmıştır. Ressam Nakşî'nin resimlediği eserler arasında Sultan II. Osman'ın bizzat katıldığı Hotin seferi tarihi *Şehnâme-i Nâdirî*'nin[102] ve ünlü şair Firdevsî'nin (ö. 1020) *Şehnâme*'sinin Türkçe çevirileri de vardır.[103]

XVII. yüzyıl ortalarında Osmanlı Sultanı IV. Murad'ın (1623-1640) Bağdat seferine katılması, bu seferi ve onun döneminin diğer tarihî olaylarını anlatan manzum *Şehinşâhnâme-i Murâdî*'nin yazılmasına yol açar. Ancak bu eserin resimli nüshası bilinmemektedir. IV. Murad'ı tahtta veya ilgi çekici miğferini ve elbisesini giymiş hâlde at üzerinde gösteren portreleri günümüze gelmiştir.[104]

Kitap sanatını destekleyen Osmanlı sultanlarının XVII. yüzyılın ikinci yarısından sonra Edirne sarayında yaşamaya başlamaları, bir grup sanatçının Edirne sarayında çalışmalarını sürdürmelerini sağlamıştır. Ancak, Edirne saray nakkaşhanesinin bu dönem çalışmalarına ilişkin malzemelerin XIX. yüzyılda sarayın yıkılıp yok olması yüzünden bugüne ulaşamadığı düşünülmektedir. XVII. yüzyılın özellikle ikinci yarısı Avrupa ile diplomatik ve ticari ilişkilerin hızlandığı bir dönemdir. Bu ilişkiler, Osmanlı saray çevresini ve Türk toplumunun kültür yaşamını da etkilemeye başlamıştır. Elçilik heyetleriyle İstanbul'a gelen Batılı ressamların saray çevresinin ileri gelenleri ve Osmanlı toplumunun çeşitli kesimlerini gösteren resimler yapmaları, Avrupalıların Türkleri yakından tanımalarına yol açmıştır. Diğer taraftan, saray harcamalarına büyük yük getiren resimli kitap hazırlama desteğinin XVII. yüzyıl sonlarına doğru sarayda iyice azalması, minyatür ressamlarının Batılı gezginlere ve diplomatik çevrelere satılmak üzere saray ve çevresinin ileri gelenlerinin portrelerini, Osmanlı toplumunun çeşitli kesimlerini çeşitli pozlarda ve uğraşlarda betimleyen resimleri içeren albümler hazırlamalarına yol açmıştır. XVII. yüzyılın sonlarına doğru Hüseyin isimli bir musavvirin Osmanlı padişahlarının IV. Mehmed'e (1647-1687) kadar madalyon portrelerini;[105] adını bilmediğimiz bazı ressamların da doğa görünümlerinde derinlik etkisi fazla, gölgeli boyama tekniğine aşina resimlerle süslü kitaplar hazırladıkları bilinmektedir.[106]

Batılı Etkilerin Güçlenmesi ve Minyatür Sanatında Yenileniş: XVIII. Yüzyıl

Batı'nın Osmanlı toplumunu fazlasıyla etkilemeye başladığı, Osmanlıların Avrupalılarla çok daha yakından tanıştığı XVIII. yüzyıl başlarında tasvir sanatı da hareketlenir. Veziriazam Damad İbrahim Paşa (ö. 1730) ve Darüssaade Ağası Beşir Ağa'nın (ö. 1746) kültürel faaliyetleri bu hareketliliğin sebebi olmalıdır. Her ikisi de aynı yıl (1717) yukarıda belirtilen görevlerine getirilirler. Sonraki literatürde "Lale Devri" olarak

96 TSMK, H., nr. 889. Bkz. Zeren Tanındı, "Transformation Words to Image: Portrait of Ottoman Courtiers in the Diwâns of Bâkî and Nâdirî", *Anthropology and Aesthetics*, 2003, c. 43, s. 131-145; Değirmenci, *İktidar Oyunları*, s. 153-164.

97 Gazanfer Ağa'nın sanat hamiliği için bkz. Tanındı, "Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitaplar", s. 47-50; Fetvacı, *Saray'ın İmgeleri*, s. 297-328. Gazanfer Ağa ve Ali Ağa için bkz. Değirmenci, *İktidar Oyunları*, s. 149-154, 164-168.

98 TSMK, H., nr. 889, vr. 22a.

99 TSMK, H., nr. 889, vr. 4a.

100 TSMK, H., nr. 889, vr. 8b.

101 TSMK, H., nr. 889, vr. 18b.

102 TSMK, H., nr. 1124.

103 Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 213-220; Değirmenci, *İktidar Oyunları*, s. 87-134.

104 TSMK, H., nr. 2134/1. Banu Mahir, "Portrenin Yeni Bağlamı", *Padişahın Portresi: Tesavir-i Âli Osman*, ed. Selmin Kangal, İstanbul 2000, s. 330; Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 222-223,

105 Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür ve Tescil Dairesi Başkanlığı Arşivi, K. nr. 4. 181; VÖNB, A.F., nr. 50, 17.

106 Mahir, "Portrenin Yeni Bağlamı", s. 239-241.




12- Okmeydanı. Nakkaşı Levnî (*Sûrnâme*-i Vehbî, 1727) (TSMK, A., nr. 3593, vr. 10b-11a)

bilinen 1717-1730 yılları arası İstanbul'un sahillerinin görünümünü değiştiren köşkler, sahil sarayları ve bahçeler yapılmış, kütüphaneler tesis edilmiş, şiir ve musiki son derece rağbet bulmuştur. Şehzadeliğinde hattat Hafız Osman'dan hat dersleri alan Padişah III. Ahmed (1703-1730), celi, muhakkak, sülüs kıtalar yazmış, tuğralar hazırlamıştır. 1717-1730 yıllarının hareketliliği şair ve ressam Levnî Abdülcelil Çelebi'nin (ö. 1732?) yaptığı resimlerle görselleşmiştir. Bunlardan ilki 1710-1720 yılları arasına tarihlenen Sultan III. Ahmed'e kadar olan Osmanlı padişahlarının portrelerini içeren *Silsilenâme*'dir.[107] Ressam, sultanları, Nakkaş Osman'dan beri gelenek olduğu biçimde bağdaş kurmuş otururken, süslü giysiler içinde, fakat abartılı biçimde tombul tipler olarak betimlemiştir.[108] Ancak dönemin sultanı III. Ahmed, tahtta otururken, yanında şehzadesi olduğu hâlde tasvirlenmiştir. Levnî (ö. 1732) şık giyimli zarif kadın ve erkekleri tek tek, grup hâlinde, kadın müzisyenlerin portrelerini de 1720 yılı civarında yapmıştır.[109]

1720 yılında Sultan III. Ahmed'in dört oğlu için sünnet düğünü düzenlenir. Düğün dolayısıyla yapılan şenlikler, İstanbul Okmeydanı ve Haliç'te on beş gün ve gece sürmüş ve şenliğin öyküsünü 1720-1727 yılları arasında şair Vehbî (ö. 1736) yazmıştır. *Sûrnâme-i Vehbî* adı verilen eserin minyatürlü iki kopyası hazırlanır.

107 TSMK, A., nr. 3109.

108 Gül İrepoğlu, "Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi: Tesavir-i Âli Osman*, ed. Selmin Kangal, İstanbul 2000, s. 378-387.

109 TSMK, H., nr. 2164. Bkz. Gül İrepoğlu, *Levnî: Nakış, Şiir ve Renk*, İstanbul 1999, s. 168-203.



13- Haliç'te Aynalıkavak Kasrı önünde gösteri. Nakkaşı Levnî (*Vehbî*, 1727) (TSMK, A. nr. 3593, vr. 92b-93a)

Kopyalardan birini Hüseyin Şâkir talik hattıyla 1132 (1720) yılında istinsah etmeye başlamış ve beş yıl sonra 1725'te bitirebilmiştir. Bu eseri Levnî, 137 resimle 1727 yılında tasvirleyerek padişaha sunmuştur.[110] İkinci kopya nesih hattıyla Suyolcuzade Mehmed Necib tarafından 1724 yılı civarında istinsah edilmiş, bu eserin metnini de Nakkaş İbrahim, 140 resimle görselleştirmiş ve eser 1729 yılında muhtemelen Veziriazam İbrahim Paşa'ya sunulmuştur.[111] Ressamlar doğa ayrıntılarına ve figürlere boyut kazandırarak, boyamada tonlamalara yer vererek, kültürel kimlik farklılıklarını yüzlere yansıtarak Batılı resim anlayışını geleneksel kitap resmine uygulamıştır.

Nakkaş Levnî ve Nakkaş İbrahim'in Tasvirlerinde İstanbul

Levnî ve İbrahim, *Sûrnâme*'de halkın ve davetlilerin önünden mesleklerini icra ederek geçen esnaf alaylarını, hokkabazların, çengilerin, cambazların gösterilerini, gece ışıkla yapılan eğlenceleri, düğün dolayısıyla verilen ziyafetleri, düğüne gelen hediyeleri, Haliç'te ip üzerinde yürüyen arabayı, hokkabazları, ağzından alev fışkıran yedi başlı ejderhayı, nahılları, şekerden bahçeleri betimleyerek İstanbul halkının eğlence dünyasını gözler önüne getiren eşsiz belgeleri günümüze ulaştırmışlardır. Kitapta törenlerin yapıldığı iki yer; İstanbul'un Okmeydanı ve burada bulunan Atıcılar Tekkesi (Resim 12) ile Haliç'teki Aynalıkavak (Resim 13) Kasrı da belgelenmektedir. Saray nakkaşlarının çalışma mekânlarından biri olan Arslanhane binası da bu eserin resimlerinden birinde karşımıza çıkar. Arz Odası, III. Ahmet Kütüphanesi, İftaiye Köşkü ve önündeki havuz, Topkapı Sarayı'nın belgelenen yerleridir.[112] *Sûrnâme* resimlerinde görülen bir özellik de bu döneme kadar yapılan Türk minyatürlerinden hiçbirinde sultanın ve ailesinin çevresinde böylesine kalabalık karaağalar betimlenmemiş olmasıdır. Bu da törenin tasarlanmasında karaağaların, özellikle de Darüssaade Ağası Beşir Ağa'nın önemli rolü olduğunu akla getirir.[113]

Lale Devri'nin zevk ve sefa âlemine dönemin şairi Nedim'in de beğendiği bir yazarın eserinin, Nev'îzade Atâyî'nin (ö. 1636) *Hamse*'sinin tercüman olduğu, dolayısıyla Osmanlı seçkinleri arasında bu eserin resimli nüshasına olan talebin arttığı görülür. Atâyî'nin metninde yer verdiği İstanbul'un Boğazı ve hisarları, bahçeleri, konut mimarisi, şifalı çeşmeleri, açık saçık hikâyeler, senli benli, kimisi ahlaka aykırı davranışlar, bu eserlerde görsele dönüşmüştür. 1141 (1728) tarihli kopyanın resimleri de yukarıda adı geçen Nakkaş İbrahim'e atfedilir.[114] Ressam, XVIII. yüzyıl ilk yarısı Osmanlı toplumunun her kesimini, günlük yaşam ortamının resmiyetten uzak hâlini, erotik konuları samimi bir biçimde, gerçekçilikle yansıtır. Ressam, doğa ayrıntılarına ve figürlere boyut kazandırmış, boyamada tonlamalara yer vermiş, kültürel kimlik farklılıklarını yüzlere yansıtmıştır.[115]

I. Mahmud dönemi (1730-1754) saray çevresinin tanınmış nakkaşı aynı zamanda çiçek ressamı

110 TSMK, A., nr. 3593. Bkz. İrepoğlu, *Levnî*, s. 111-167; Esin Atıl, *Levni and the Surname: The Story of an Eighteenth Century Ottoman Festival*, İstanbul 1999; Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 264-268.

111 TSMK, Ahmed, nr. 3594. Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 268-269.

112 İrepoğlu, *Levnî*, s. 167.

113 Tanındı, "Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitaplar", s. 53-55.

114 TSMK, R., nr. 816.

115 Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 268-271.

Abdullah Buharî, meslektaşı Levnî gibi XVIII. yüzyılın kumaşlarından, dönemin giysi modasına göre giyinmiş kadın portreleri de yapmıştır.[116] Abdullah Buharî, doğa ayrıntılarına yumuşak fırça vuruşlarıyla sağlanan renk tonlamalarını, mimari ögelerdeki boyutlu görünümleri kitap kaplarındaki manzara kompozisyonlarına, yaptığı çiçek resimlerine uygular. Bunlar; konakların duvarlarında yer alarak bir moda hâline gelecek manzara resimlerinin el yazmalardaki denemeleridir.[117] Figürlere fon oluşturan manzaraların betimlendiği zengin örnekler ise XVIII. yüzyılın sonlarında hazırlanan *Hûbânnâme* ve *Zenânnâme* isimli eserin sulu boya tekniğine yakın resimlerinde görülür.[118] Batılı farklı ülkelerin, İstanbullu kadınların ve erkeklerin boy portrelerinin de gösterildiği resimlerden birinde İstanbul Kâğıthane'de kadınların kır eğlencesi betimlenmiştir. Tasvirin fonundaki manzarada İstanbul'un bugün yok olmuş abidelerinden Sadabad kasırları belgelenmiştir (Resim 14).[119]

Minyatür Sanatının Sonu: Değişen Zevkler XIX. Yüzyıl

Özenle yapılmış tezhiplerle süslü, aynı ustalıkta cilt kapaklarıyla kaplı, usta kâtiplerin hattıyla yazılmış Kur'an-ı Kerim nüshalarının, dua kitaplarının, manzum satırlar arasına yerleştirilmiş salt manzara resimleriyle süslü şiir kitaplarının günümüze ulaşması,[120] XIX. yüzyılda ve XX. yüzyılın başında el yazma eser hazırlama faaliyetinin hâlâ saray yönetiminin koruyuculuğunda sürdürüldüğünü gösteriyor.[121] Bu dönemde sınırlı sayıda da olsa resimlenmiş tarih kitapları vardır ancak tarih kitaplarında önceleri yaygın olduğu şekilde, her sultanın dönemindeki olayların ayrıntılı ve gösterişli tasvirlerine yer verilmeyerek, betimlenen Osmanlı padişahlarının salt portreleri yer alır.[122] Ancak teşkilatlı bir nakkaşhaneden söz etmek artık mümkün değildir. Sulu boya tekniğinde salt manzara resimlerini içeren iki seyahatname[123] padişah portreleri albümleriyle birlikte İstanbul'da kişisel meraklar doğrultusunda üretilen minyatürlü kitapların varlığını gösteren örnekler olarak dikkati çeker.

116 TSMK, H., nr. 2143 vr. 10a.

117 TSMK, E.H., nr. 1380. Bkz. Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 273-275.

118 İÜ Ktp., nr. T. 5502; LBL, nr. Or. 7094.

119 Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 276-278.

120 TSMK, H., nr. 912.

121 Bağcı v.dğr., *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 286-288, 298.

122 BSB, nr. Or. 1163; KMM, T. 30.

123 Millet Ktp., Ali Emîrî, nr. 822; İÜ Ktp., nr. T. 4199.

KAYNAKLAR*

Bağcı, Serpil, "Representing *Vassāl* Kalender's Works: The Preface of Three Ottoman Albums", *Muqarnas,* 2013, c. 30, s. 255-313.

Çağman, Filiz, "Nakkaş Osman in Sixteenth Century Documents and Literature", *Art turc/Turkish Art. 10th International Congress of Turkish Art/10e Congrès international d'art Turc, Genève-Geneva, 17-23 Septembre 1995, Actes/Proceedings*, ed. F. Déroche v.dğr., Genève 1999, s. 197-206.

Fetvacı, Emine, "The Production of The Şehnâme-i Selim Hân", *Muqarnas,* 2009, c. 26, s. 263-315.

Tanındı, Zeren, "Manuscript Production in the Ottoman Palace Workshop", *Manuscripts of the Middle East,* 1990-91, c. 5, s. 67-98.

Yoltar, Ayşin, "The Role of Illustrated Manuscripts in Ottoman Luxury Book Production: 1413-1520", doktora tezi, New York University, 2002.

* Dipnotlarda yer almayan kaynaklar.

OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E

İSTANBUL'DA BATI TARZINDA RESİM:

YENİ DENEMELER, YENİ TEKNİKLER

GÜNSEL RENDA*

Osmanlı İmparatorluğu için bir yenileşme süreci olan XVIII ve XIX. yüzyıllarda öncelikle başkent İstanbul'da yeni bir kültür ve sanat ortamı oluşmuştur. Giderek endüstrileşen Avrupa ülkeleri karşısında Batılılaşma gereğini duyan Osmanlı Devleti'nin gerçekleştirdiği kurumsal reformlar ve 1839 Tanzimat Fermanı ile oluşan koşullar köklü bir kültür değişimini birlikte getirmiştir. Sanatın her dalında yeni biçim ve teknikler denenmiş, yeni sanat dalları oluşmuş ve giderek sanat eğitimi kurumlaşmıştır.

Kuşkusuz, Osmanlı İmparatorluğu'nda gerçek anlamda yenileşmenin ilk evresi XVIII. yüzyılda gerçekleşmiştir. Daha XVIII. yüzyılın başlarında Lale Devri'nde Avrupa ile girişilen diplomatik ve ticari ilişkiler kültür ortamını hemen etkilemiş ve resim sanatı yeni bir atılım dönemine girmiştir. III. Ahmed (1703-1730) 1721'de Yirmisekiz Mehmed Çelebi'yi XIV. Louis'in sarayına elçi olarak gönderirken onun bilim ve teknoloji alanında da incelemeler yapmasını istemiştir. Nitekim Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin dönüşünde saraya getirdiği Avrupa kökenli kitaplar, gravürler ve planlar, Batı kültür ve sanatının sarayda tanınmasını sağlamıştır.[1] III. Ahmed ile sadrazamı Damat İbrahim Paşa'nın (ö. 1730) saray çevresinde oluşan edebî ve bilimsel çevre giderek sanatın her dalına yenilikler getirmiştir. Öte yandan Avrupa ülkeleriyle kurulan yeni diplomatik ve ticari ilişkiler neticesinde birçok sanatçı İstanbul'a gelmiştir. Öncelikle yabancı elçilik çevrelerinde çalışan bu ressamların Osmanlı başkentinde yeni bir sanat ortamının oluşmasında payı vardır. Artık İstanbul'daki elit tabaka da Batı kültürünü daha iyi tanımaya başlamıştır.

Geleneksel Kitap Resminde Yenilikler

İstanbul'da oluşan bu yeni sanat ortamı saraydaki resim etkinliğini de etkilemiştir. Batı kültürünün sızmaya başladığı bu sanat ortamına ayak uyduran nakkaşların fırçasında Osmanlı resim sanatına yeni bir soluk gelmiştir. Kuşkusuz 1726'da İbrahim Müteferrika'nın (ö. 1745) matbaayı kurmasından sonra minyatürlü yazma kitap yapımı giderek azalmıştır. Artık az sayıda üretilen resimli yazma kitaplar daha çok edebî eserlerdir. Minyatürlerin çoğu albümlere yerleştirilen günlük yaşam sahneleri, çiçek resimleri ya da günün modasına göre giyinmiş kadın ve erkek figürlerinden oluşur.

Bütün bu örneklerde dönemin ünlü nakkaşları minyatüre yeni bir derinlik anlayışı getirmiş, figürlere boyut kazandırmıştır; minyatürde boya tabakası incelmiş, tonlamalara yer verilmiştir. Örneğin, Levnî'nin (ö. 1732?) resimleri bu ortamın ürünleridir. Levnî'nin, şair Vehbî'nin (ö. 1736) III. Ahmed'in dört oğlunun sünnet düğünü şenliklerini anlatan *Surnâme*'sindeki[2] minyatürleri, albümlere konmak üzere yaptığı kadın ve erkek figürleri, hatta padişah portreleri, yeniliklerle doludur. *Surnâme-i Vehbî*'deki doğa kesitleri yeni bir derinlik anlayışını sergiler, gölgelerini yere vuran ağaçlar ve beyaz bulutların dolaştığı gökyüzünde renk tonlamaları göze çarpar. Figürler de çok daha boyutludur; farklı ifadeler ve değişik pozisyonları ile dikkat çekerler. Levnî, III. Ahmed'e kadar Osmanlı padişahlarının portrelerini içeren *Kebîr Musavver Silsilenâme*'sinde[3] klasik portre kalıplarını kullanmış ancak figürlere hacim ve yüz ifadelerine doğallık getirmiştir.[4] Levnî'nin yaptığı tek kadın ve erkek figürleri de bu yeni ortamın ürünleridir. Devrin modasına uygun giysileriyle müzik yapan, saçını tarayan, sarığını saran, elinde çiçek tutan ya da bir divana uzanmış kadın ve erkek figürleri dönemin değişen

* Koç Üniversitesi

1 G. İrepoğlu, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi'ndeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık I*, İstanbul 1986, s. 56-72.

2 TSMK, A. 3593.

3 TSMK, A. 3109.

4 Levnî ve çevresi için bkz. bu kitapta Z. Tanındı, "Osmanlı Sanatında Minyatür".





1a-b- Buhârî imzalı İstanbul manzaralı, cilt kapağı (1730 civarı) (TSMK, E.H. 1380)

beğenisini sergiler. Levnî'nin bir yandan geleneksel minyatür sanatının değerlerini koruyan, öte yandan yenilikler getiren resimleri Osmanlı resim sanatında oluşan bu yeni evreyi yansıtır.

Dönemin başka nakkaşları da bu yeniliklere ayak uydurmuştur. Örneğin Levnî'nin çağdaşı Abdullah Buharî'nin çizdiği kadın ve erkek figürleri daha da hacimli ve ağırlıklıdır. Buharî geleneksel kalıplardan sıyrılmış, çizdiği figürlerde vücut hatlarını belirginleştirmiş, ten renginin pembeliğini bile yansıtmayı başarmıştır. Artık resimde renk tonlamaları ve gölgelemeler dikkat çeker.[5] Bu nakkaşların fırsat buldukça resimlerine ekledikleri doğa kesitleri aslında birer manzara denemesidir. Çoğunda bu dönemin İstanbul'undaki ünlü bahçeler ve kasırlar resimlenmiştir. Örneğin, Abdullah Buharî'nin bir lake cilt kapağına çizdiği köşklü kasırlı bahçe resimleri, manzara ressamlığının yerleşmeye başladığını gösterir[6] (Resim 1). Boya tabakasının inceldiği, bir tür suluboyaya dönüştüğü dikkati çeker. Renk değerlerinin keşfedilmesi yalnız figürlerde ya da manzaralarda değil, çiçek ve meyve resimlerinde de kendini gösterir. Artık cilt kapaklarında, albümlerde, hatta ahşap eşya üzerinde yer alan çiçekler ve meyveler birer bezeme motifi olmaktan çıkmış, dimdik sapları, kıvrılan yapraklarıyla doğadaki görünümlerine kavuşmuşlardır. Manzara kompozisyonlarına XVIII. yüzyılın ikinci yarısı ve XIX. yüzyıl başlarında yapılmış başka minyatürlerde de rastlanır.

Yeni Bir Sanat Dalının Oluşumu: Duvar Resimleri

XVIII. yüzyıldan sonra kitap resminin etkinliğini yitirmesiyle yeni resim dalları ortaya çıkmıştır. Bu ortamda geleneksel bir bezeme sanatı olan kalem işi

5 Albüm, İÜ Ktp., T. 9364.

6 TSMK, E.H. 1380.



2- Topkapı Sarayı, Harem. Valide Sultan Dairesi üst kat sofa duvarındaki resim

duvar nakkaşlığı, duvar ressamlığına dönüşmüştür. XVII ve XVIII. yüzyıllarda Avrupa mimarisinde yaygın olan barok ve rokoko üsluplar artık Türkiye'ye de ulaşmış ve öncelikle mimari bezemeyi etkilemiştir. Yüzyıllardır duvarlarda görülen ve daha çok bitkisel, geometrik motiflerden oluşan kalem işi bezemelerin yerini artık barok ve rokoko çerçevelerin içine yerleştirilmiş natürmortlar ve manzara resimleri alacaktır. Avrupa'daki duvar resimlerinde teknik olarak fresko veya yağlıboya kullanılırken, Osmanlı örneklerinde XIX. yüzyılın sonlarına kadar kuru sıva veya ahşap üzerine tutkal veya suyla karıştırılmış boyalarla yapılan geleneksel kalem işi tekniği sürdürülmüştür. Bunların Avrupa örneklerinden ayrılan bir başka özelliği de XIX. yüzyılın sonlarına kadar figürsüz oluşlarıdır. Önceleri başkent İstanbul'da saray çevrelerinde görülen ama kısa bir süre içinde bütün imparatorluğa yayılarak konakları, şadırvanları, hatta kimi cami ve türbeleri süsleyen bu resimler Osmanlı resim sanatının yeni bir dalı olarak değerlendirilmek zorundadır.[7]

En erken tarihli duvar resmi örnekleri XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı başkenti İstanbul'da görülür. Topkapı Sarayı'nın I. Abdülhamid (1774-1789), III. Selim (1789-1807) ve II. Mahmud (1808-1839) dönemlerinde bezenmiş birçok bölümünde duvar resimlerine rastlanır. Duvarların üst kısımlarına pano şeklinde ya da tavan eteklerini dolayan şeritlere manzara resimleri yapılmıştır. Bunların çoğu Boğaz ve Haliç'ten görüntülerdir. Hepsinde tüm mimari ögeler, yalılar,

7 XVIII ve XIX. yüzyıl duvar resimleri hakkında temel kaynaklar için bkz. G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850,* Ankara, 1977; R. Arık, *Batılılaşma Döneminde Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1976; G. Renda, "Westernisms in Ottoman Art Wall Paintings in Ottoman Houses", *The Ottoman House: Papes from the Amasya Symposium,* ed. Stanley Ireland ve William Bechhoefer, Ankara 1998, s. 103-109.

konaklar, bahçe pavyonları, fıskiyeli havuzlar, çiçekli teraslar özenle çizilmiştir ve bunlar bugüne kalmamış birçok İstanbul yapısını belgeler. Geleneksel kökboyaların dışına pek çıkılmadığından benzer renkler kullanılmış, ancak ışık-gölge ve perspektif gibi Batılı resim teknikleri de uygulanmıştır. Ancak insan figürüne rastlanmaz.

Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde III. Selim Has Odası'nda ve Valide Sultan Dairesi'nde birçok İstanbul kasrı ve bahçesini gösteren duvar resimleri vardır. Valide Sultan Odası'nda, duvarın üst kısmındaki barok ve rokoko bezemelerin arasına yerleştirilmiş panoramik İstanbul görüntüsü, bu yeni bezeme programının en görkemli örneklerinden birisidir (Resim 2). Hepsinde başarılı bir perspektif uygulaması hemen dikkati çeker. Arkadaki tepelerde ve ağaçlardaki yumuşak fırça vuruşları usta bir sanatçının işi olduğunu gösterir. III. Selim dairesindeki resimler dönemin ünlü saray ressamı Konstantin Kapıdağlı ve yardımcıları tarafından yapılmış olmalıdır.[8] Sanatçının iyi bir manzara ressamı olduğunu gösteren başka eserleri de vardır. Örneğin, III. Selim'in Konstantin tarafından yapılmış ve Londra'da gravürlenmiş olan portresi bir cilt içindedir ve bu cildin ön ve arka kapağındaki kent panoramaları bu duvar resimleriyle aynı üsluptadır (Resim 3).

Sanatçının yumuşak fırça vuruşları ve başarılı ışık tekniği bu manzaralarda da hemen göze çarpar. III. Selim'in İlhâmî mahlasıyla yazdığı ve başka şairlerin III. Selim'e adadıkları tahmislerden oluşan *Dîvân-ı İlhâmî'den Müntehab* adlı yazmada da iki manzara kompozisyonu vardır. Konstantin'e atfedilen bu manzaralar Valide Sultan Dairesi merdiven sahanlığındaki resimlere çok benzer.[9] Bütün bunlar Konstantin'in portreciliğinin yanında iyi bir manzara ressamı olduğunu gösterir. Duvar resminin bir tür olarak sarayda yaygınlaşmasında da payı olmuştur. Bu yeni mimari bezeme programının yerleşmesinde önderlik yapan saray çevresi olacaktır. Kuşkusuz Topkapı Sarayı arşivlerinde bulunan ve XVIII. yüzyılda Avrupa'dan getirtilmiş bezeme şablonları bu tür bezemeye esin kaynağı olmuştur.[10]

8 Konstantin Kapıdağlı hakkında bilgi için bkz. G. Renda, "Ressam Kostantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler", *19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı. Sempozyum Bildirileri,* İstanbul 1998, s. 139-162.

9 G. Renda, "A Manuscript of Art and Poetry: Divan-ı İlhami", *Cultural Horizons: A Festschrift in Honor of Talat S. Halman,* ed. J. L. Warner, New York 2001, s. 247-259.

10 G. İrepoğlu, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", *Topkapı Sarayı Müzesi: Yıllık* 1, İstanbul 1986, s. 56-61; F. İrez, "Topkapı Sarayı Harem Bölümündeki Rokoko Süslemenin Batılı Kaynakları", *Topkapı Sarayı Müzesi: Yıllık* 4, İstanbul 1990, s. 21-54.



3- Konstantin Kapıdağlı, cilt kapağı içinde manzara resimleri (1793) (TSMK, A. 3689)

İşte saray çevresinde başlayan bu yeni bezeme programı kısa bir süre içinde başkentte yayılmıştır. Aynı dönemde Topkapı Sarayı'nın dışında İstanbul'daki birçok konak ve yalıda benzer duvar resimlerine rastlanır[11]. Bu örnekler saray dışında da duvar resmi yapan bir sanatçı topluluğunun oluştuğunu gösterir. Zaten bu dönemde giderek gelişen diplomatik ve ticari ilişkiler birçok Avrupalı elçi, tüccar, gezgin ve ressamı Osmanlı başkentine getirmiştir. *Peintres du Bosphore*, "Boğaziçi ressamları" diye anılan bu sanatçılar yaptıkları İstanbul manzaralarıyla ün kazanmıştır. İstanbul'daki Avrupalı elçiler de onlara bu tür resimler sipariş etmişlerdir.[12] Geldikleri ülkelerin ve İstanbul'da yaşadıkları yılların farklılığına karşın bu Avrupalı sanatçılar yaptıkları bu manzaralar da, sözü edilen duvar resimleri gibi,

11 Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*, s. 108-123.

12 A. Boppe, *Les Peintres du Bosphore au dix-huitième siècle*, Paris 1989.

İstanbul'un topoğrafyasını ve bugüne kalmayan birçok yapısını belgelemişlerdir. Hepsi İstanbul'u aşağı yukarı aynı açılardan çizmişler, aynı yapıları, aynı semtleri yansıtmışlardır. Kuşkusuz bu ressamlar Osmanlı başkentinde Batı anlamında resmin yerleşmesini hızlandırmışlardır. Nitekim İstanbul'daki atölyelerinin Levanten, gayrimüslim ve Müslüman sanatçılar için uğrak yeri olduğu kaynaklarda belirtilir.[13] Dolayısıyla aynı repertuarın yerli ressamlarca benimsenmiş olması doğaldır.

Kısa bir süre içinde tüm imparatorluğa yayılan duvar resimlerinde hangi coğrafyada olursa olsun, ister Anadolu'nun çeşitli yörelerinde ister Balkanlar, Suriye ve Mısır'da, İstanbul manzaraları çoğunluktadır. Bunlarda çevre kentlerinden görüntülere, deniz ve gemi resimlerine de rastlanır. Yine insan figürü yoktur ama hepsinde perspektif ve ışık-gölge uygulamaları hemen fark edilir. Duvar resimleri III. Selim döneminde hızla yayılmıştır. Bu dönemde güç kazanan âyan ve eşrafın başkentle olan yakın ilişkileri buradaki yeniliklerin eyaletlere yansımasında etkili olmuştur. Yaptırdıkları yapıları, öncelikle kendi konaklarını bezemek için çoğu kez başkentten sanatçı getirtmişler sonraları giderek yerel ustalar da bu bezeme programını benimsemişlerdir. Kimi kaynaklar bu iş için İstanbul'dan getirtilen gayrimüslim ustalardan söz ederler. Bazı örneklerde ise daha basit bir taşra üslubu izlenir. Yapanlar kim olursa olsun bu resimler gerek içerik gerekse üslup açısından yeniliklerle doludur.[14]

XIX. yüzyılın ikinci yarısında duvar resminde teknik ve içerik değişir. Tanzimat'tan sonra yapılan Dolmabahçe (1856), Beylerbeyi (1865), Çırağan (1867) saraylarının duvarları resimlerle bezenmiştir. Artık tavanlara da yapılan resimlerde daha çok yağlıboya kullanılmıştır. Yıldız Sarayı pavyonlarının da duvarları resimlerle bezenmiştir. Artık resimler giderek daha Avrupai bir içerik ve üsluba kavuşur. Panoramik İstanbul görüntüleri yine yaygındır ve Kâğıthane Deresi, Göksu Çayırı, Kalamış Koyu gibi mekânlar, Galata Kulesi, Kız Kulesi, Fenerbahçe Feneri gibi ilgi çekici yapılar tekrar tekrar resimlenmiştir. Hatta Avrupa kartpostallarını andıran ve içlerinde Türk mimarisine yabancı yapı türlerinin ve sıcak ülkelere özgü egzotik bitkilerin yer aldığı kompozisyonlara bile rastlanır. Av sahneleri ve av hayvanları da sıklıkla resimlenir. Daha da önemlisi ufak boyutlarda da olsa insan figürünün duvar resmine girdiği görülecektir. Bu yenilikler imparatorluğun başka yörelerinde de benimsenmiştir.[15] XIX. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış duvar resimleri teknik ve üslup bakımından tümüyle Avrupa tarzındadır. Bu resimlerdeki konu ve üslup benzerliği bunlarda aynı kalıpların, belki de fotoğraf ve gravürlerin örnek olarak kullanıldığını düşündürür. Duvar resmi ustalarının kimliği hakkındaki belgeler yetersizdir.[16] Hem yabancıların hem de yerli ustaların etkin olduğu bu dönemde Avrupa etkilerinin fazlalaştığı ve yerli ustaların da buna ayak uydurduğunu düşünmek gerekir. Nitekim dönemin tuval resimlerinde de çok benzer bir içerik ve üslup dikkati çekecektir. Görüldüğü gibi imparatorluk çapında yeni bir resim anlayışının yerleşmesinde duvar resimlerinin payı büyüktür. Önemli olan bir nokta da sanatçıların Batılı biçimleri uygulamak için en uygun ortamı manzara resimlerinde bulmalarıdır. Yüzyıllar boyunca kitap yapraklarında ya da albümlerde yer alan insan figürü duvar resimlerinde yoktur çünkü figürlü resimlerde Batı resim tekniklerini uygulayabilmek için anatomi öğrenmek, canlı modelden çalışmak gerekir. Bu da ileriki yıllarda sanat eğitiminin kurumlaşması ile olacaktır. Ancak önce kitap resminde sonra duvar resimlerinde izlenen yenilikler kökünü İslam geleneğine dayayan kitap ressamlığından Batı anlamında resme geçişte önemli bir evreyi oluşturur.

Padişah Portreciliği ve Tuval Resmine Geçiş

XV. yüzyıldan beri Osmanlı resim sanatında ayrı bir dal olarak gelişen padişah portreciliği XVIII. yüzyılda yeni biçim ve tekniklere kavuşmuştur. Baştan beri Osmanlı Hanedanı'nı görselleştirmeyi amaç edinen padişahların giderek Avrupa görsel geleneğini benimsediği açıktır. XVIII. yüzyılın ikinci yarısının yenilikçi padişahları portreciliğe ivme kazandırmış, yerli ve yabancı ustalara portrelerini sipariş etmişlerdir. Teknik ve kalıp olarak Avrupa resimlerini örnek alan guvaj ve yağlıboya portreler, artık padişah portrelerinin yalnız el yazma kitaplarda veya albümlerde yer alması için değil, asılmak üzere de yapıldığını gösterir.[17] Hatta kimi kayıtlar bazı portrelerin padişah ailelerinden kişilerin evlerine konduğunu gösterir.[18] Başka bir deyişle, portreler saray hazinesinde duran ya da sadrazamlara,

13 İstanbul'a gelen sanatçılar ve etkinlikleri için bkz. S. Germaner ve Z. İnankur, *Orientalistlerin İstanbul'u,* İstanbul 2002.

14 Renda, "Westernisms in Ottoman Art", s. 103-109.

15 Renda, "Westernisms in Ottoman Art", s. 82-86.

16 Yum, "Son Dönem Saray Yapılarındaki Bazı Tasvirler Üzerine", *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi: Bildiriler*, Ankara 1995, c. 3, s. 543-552.

17 *Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman*, İstanbul 2000 (sergi katalogu), s. 378-463.

18 *Padişahın Portresi*, s. 391, 392.

vezirlere sunulmuş yazmalarda veya albümlerde saklı kalmaktan kurtulmuş, taşınabilir resim niteliğine kavuşmuştur.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında padişah portreciliğine yenilik getiren ressam Rafael/Refail (ö. 1780) olmuştur. Refail'in adı kimi kaynaklarda Rafael Manas veya Manasî olarak geçer, kendisinin aynı zamanda mimar ve müzisyen olduğu, I. Mahmud (1730-1754), III. Osman (1754-1757), III. Mustafa (1757-1774) ve I. Abdülhamid'in (1774-1789) portrelerini yaptığı belirtilir. Sanatçının İtalya'da resim öğrenimi gördüğü, kiliselere dinî konulu resimler de yaptığı söylenir.[19] Özellikle III. Mustafa ve I. Abdülhamid dönemlerinde etkin bir saray ressamı olan Rafael, Levnî'nin resimlediği *Kebîr Musavver Silsilenâme*'ye eklediği son dört padişahın portreleriyle yeni bir kalıp geliştirmiş, tek renge boyalı sade bir zemine yerleştirdiği padişahları taht üzerinde ve cepheden göstermiştir.[20] Ressam Rafael'in kâğıt üzerine yağlıboya ile resimlediği portreler Osmanlı resminde kâğıttan tuvale geçişin önemli adımlarından birisi olmuştur.[21] Ressam hem III. Mustafa'nın hem de I. Abdülhamid'in büyük boy yağlıboya portrelerini yapmıştır[22] (Resim 4).

Bu dönemde ortaya çıkan bir başka padişah portresi türü yağlıboya soyağaçlarıdır. Avrupa'nın soylu ailelerinde yaygın olan soyağaçlarına çok benzeyen bu resimlerde portreler tüm tabloyu kaplayan bir ağacın dallarına asılı madalyon çerçeveler içine yerleştirilmiştir. Portreler hanedan silsilesini temsil etmek üzere birbirlerine kurdelelerle bağlı biçimde gösterilirler; çoğunlukla en üstte hanedanın kurucusu olan I. Osman, en sonda ise saltanatı süren padişah yer alır. XIX. yüzyıl ortalarına kadar çok sayıda üretilen soyağacı tablolarda padişahların isimleri madalyonların altına Osmanlı ya da Latin alfabesiyle yazılmıştır. Fransızca, İngilizce ve Rumca gibi farklı dillerde yazılara da rastlanır. Bilinen ilk üç soyağacı I. Abdülhamid döneminde yapılmıştır.[23] Bu çok büyük boyutlu üç yağlıboya soyağaçlarından (330x220 cm) birisi İsveç'teki Gripsholm Sarayı'nda ötekisi aynı ülkede Celsing Şatosu'nda, üçüncüsü ise Topkapı Sarayı'ndadır.[24]



4- Rafael, III. Mustafa (1760'lar) (TSM, nr. 17/20)

Gripsholm ve Topkapı tablolarında ağacın arkasında Sultanahmet Camii ve Meydanı'nın görüntüsü yer alır. Bu soyağaçlarının nasıl yapıldığına ilişkin belgeler, o dönemde İsveç Büyükelçiliği dragomanı olan Mouradgea d'Ohsson'un[25] ciltlenmek üzere saraydan çıkan albümdeki portreleri İstanbul'daki yerli sanatçılara kopya ettirdiği bunları kendi yazdığı kitabında kullanmak üzere 1784'te Paris'e götürdüğünü belirler. İsveç kralı III. Gustav'ın bu portreleri bir soyağacı tablosuna dönüştürülmesi talebi üzerine Paris'te bu büyük soyağacı tablolarını yaptırdığı ortaya çıkmıştır.[26] Bu büyük ölçekli soyağaçları Osmanlı

19 K. Pamukçiyan, "Ünlü Hassa Ressamı Rapayel", *TT*, 1987, sy. 40, s. 28-30. Ayrıca Manas ailesine mensup ressamlar için bkz. N. Sürbahan, *19. Yüzyıl Osmanlı Sarayında Ressam Manas Ailesi,* Ankara 2011, s. 165-181.

20 *Padişahın Portresi,* kat. nr. 118.1,2,123.

21 *Padişahın Portresi*, kat. nr. 121.

22 *Padişahın Portresi*, kat. nr. 122, 126, 127.

23 Bu tür soyağaçları hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. G. Renda, "Portrenin Son Yüzyılı", *Padişahın Portresi,* İstanbul 2000, s. 444-446.

24 Gripsholm Şatosu (Grh nr. 227); Bibi'deki Celsing Malikanesi; TSMA, nr. 17/130.

25 Mouradgea d'Ohsson'un yazdığı *Tableau Général de l'Empire Ottoman* adlı kitabı 1780-1820 arasında önce 3 sonra 5 cilt olarak Paris'te basılmıştır.

26 İsveç'teki soyağaçları için bkz. *Padişahın Portresi,* s. 398; S. Bağcı, F. Çağman ve Z. Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul 2006 s. 282-283. Ayrıca bu konuyla ilgili belgeler için bkz. G. Renda, "*Tableau Général de l'Empire Othoman*'ın Resimlendirilmesi", *İmparatorluğun Meşalesi - TheTorch of the Empire*, İstanbul 2002,



5- Osmanlı sultanlarının soyağacı: Osman Gazi'den Sultan Abdülmecid'e (TSM, nr. 17/135)



6- Konstantin Kapıdağlı imzalı III. Selim portresi (1793) (TSMK, A. 3689)

sarayında soyağaçları geleneğini başlatmıştır. Nitekim d'Ohsson'un 1792'de İstanbul'a döndüğünde Sultan III. Selim'e hediye ettiği soy ağacı sarayda öyle bir heyecan yaratmıştır ki, d'Ohsson İstanbul'daki en iyi ressamlara daha küçük boyutta soyağaçları yaptırıp padişah ve devlet erkânına hediye etmiştir.[27] Bunları izleyen soyağaçları grubu, II. Mahmud (1808-1839), Abdülmecid (1839-1861) ve Abdülaziz (1861-1876) dönemlerine aittir. Bunlarda portreler büst biçimindedir. Bilinen en geç tarihli soyağacında arka planda bir yanda Boğaz'dan bir görüntü, bir yanda da Kahire'den piramitler dikkat çeker (Resim 5). Bu görüntü Mısır'da süre giden Osmanlı egemenliğini simgeliyor olmalıdır.[28] Portreler ve alttaki manzaralar usta bir yerli sanatçının eseri olduğunu gösterir. Osmanlı soyağaçları kuşkusuz Avrupa'da yapılan soyağaçlarından esinlenerek üretilmişlerdir. Çoğu imzasız olmakla birlikte, kimilerinin üzerindeki Osmanlıca veya Rumca yazıların da gösterdiği üzere, bu soyağaçları yerli sanatçılar tarafından yapılmış ve bu sanatçılar da o dönemde çok sayıda üretilmiş olan portre albümlerinden yararlanmış olmalıdırlar.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ve XIX. yüzyılda padişah portrelerinin giderek yaygınlaşması bu portrelerin çeşitli devlet erkânına ve hatta yabancı temsilcilere sunulduğunu gösterir. Artık portreler diplomatik amaçla hatta propaganda niyetiyle de kullanılacaktır. Nitekim III. Selim portresini yaptıran ve dağıtılmak üzere bastıran ilk padişahtır. Bilindiği gibi, III.

s. 67, dn. 46.

27 Bkz. G. Renda, "Searching for New Media in 18th Century Ottoman Painting: Some Archival Sources as Documents", *Arts, Women and Scholars: Studies in Ottoman Society and Culture, Festschrift für Prof. Dr. Hans Georg Majer,* eds. S. Prator ve C. Neumann, İstanbul 2002, s. 451-479.

28 Bağcı, Çağman ve Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, s. 283.

Selim'in saltanatı döneminde, Osmanlı İmparatorluğu, XX. yüzyılın başına kadar sürecek olan bir aydınlanmacı modernleşme sürecine girmiştir. 1839'da Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla sonuçlanan, daha Batılı anlamda laik bir siyasi örgütlenmeyi hedef alan bir dizi reform hareketi, III. Selim'in "Nizam-ı Cedid" diye bilinen reform programıyla başlamıştır. Bu program, yönetim konularında yeni düzenlemeler, yeni eğitim ve diplomasi yöntemleri ve hepsinden önemlisi, büyük ölçekli bir askerî reform içeriyordu. III. Selim, Avrupalı hükümdarlar için portre yaptırmanın bir güç simgesi olduğunu ve portre armağan etmenin de âdetten olduğunu anlamıştır. Bu nedenle, basılıp Osmanlı yüksek bürokratlarına, elçiliklere ve yabancı hükümdarlara dağıtılmak üzere portre siparişleri verdi. Konstantin Kapıdağlı tarafından yapılan ve hem siyah-beyaz hem de renkli olarak gravürlenen bu portre, padişahı ayakta, 3/4 profilden, kürk kaplı kırmızı bir dış kaftan, içinde sarı kaftan, belindeki mücevherli kemere sokulmuş bir hançer ve yelpaze biçimli sorgucu olan bir sarıkla gösterir (Resim 6). Portreyi çerçeveleyen madalyonun altında, Selim'in 1791-1792 yıllarında gerçekleştirdiği askerî reformları simgelemek amacıyla Tophane Kışlası'nın görüntüsü yer almıştır. Portrenin altındaki metinde, "dessiné par Constantin Capudaghlé sujet ottoman, l'année 1208 gravé par Schiavonetti à Londres" yazılıdır. Görüldüğü gibi bu portre dönemin ünlü ressamı Konstantin Kapıdağlı tarafından yapılmış ve Londra'da Schiavonetti tarafından gravürlenmiştir.[29] Topkapı Sarayı'ndaki bir arşiv belgesi Konstantin'e verilen bu siparişi açıkça belirtir.[30] 1803'te, III. Selim'in saltanatının ilk yıllarında yapılan bu portre, III. Selim'in, Avrupa'daki kralların birbirlerine diplomasi gereği portre armağan ettiklerini bildiğini gösterir. Zaten, III. Selim ve Napolyon'un birbirlerine portre hediye ettikleri padişahın sadrazamına gönderdiği bir yazıda görülür. Başka belgeler ise, III. Selim'in baskı portresinin Napolyon'a, Paris'teki Osmanlı Elçisi Muhib Efendi aracılığıyla ulaştığını ortaya koymuştur.[31] III. Selim'in saltanatı boyunca verdiği siparişler sonucu, yalnızca portre değil, tören sahnelerinin de yer aldığı çok sayıda yağlıboya tablo üretilmiştir.



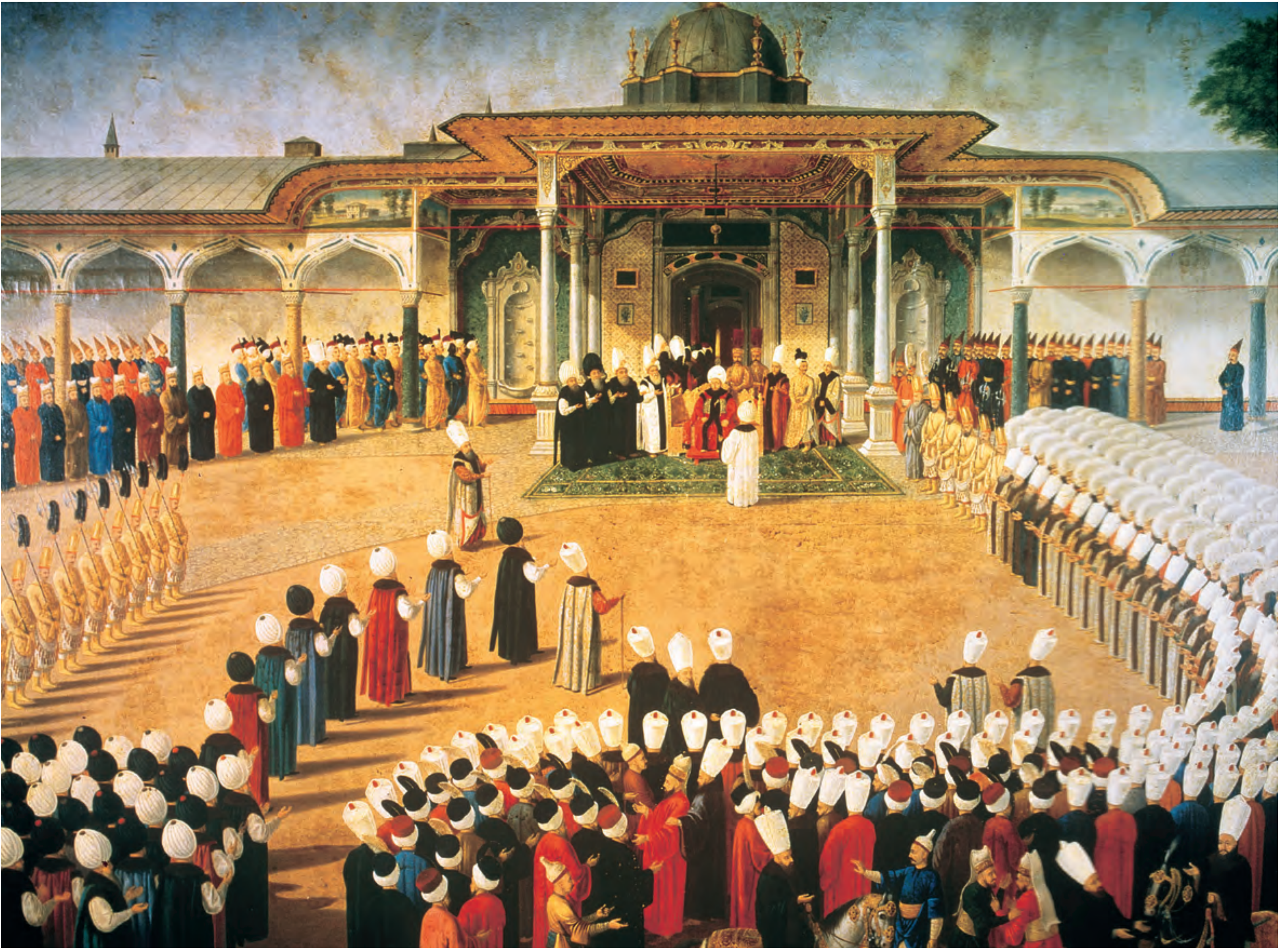
7- Konstantin Kapıdağlı imzalı Fatih Sultan Mehmed portresi (TSM, nr. 17/27)

Osmanlı hanedan imgesini Avrupa'da yaymak isteyen III. Selim, bütün Osmanlı padişahlarının baskı portrelerinden oluşacak bir seriye sahip olmak amacıyla Konstantin Kapıdağlı'ya ikinci bir sipariş vermiştir. Bu portrelerde 28 Osmanlı padişahı ayakta, yarım boy ve 3/4 profilden görünür. Birer dekoratif madalyon içine yerleştirilmiş portrelerin altlarında dikdörtgen bir çerçevenin içinde padişahların yaşamlarından sahneler yer alır. Sultanların çizimleri çerçevenin üzerine Osmanlıca olarak yazılmıştır (Resim 7). Konstantin, erken dönem padişahlarının portrelerini Osman ve Levnî gibi nakkaşların portrelerine ve yukarıda sözü edilen büyük ölçekli soyağaçlarına dayanarak yapmış olmalıdır. Ancak padişahları geleneksel oturma pozisyonu yerine ayakta resmederek yeni ve gerçek anlamıyla Avrupalı

29 TSMK, H. 1839, 17/160, 165, 401, 496; Bibliothèque Nationale (N2) ve Vienna, ÖNB Porträtsammlung'da (35 33/1,8-9a) kopyaları bulunur.

30 TSMA, nr. 570/2. Belge, yaklaşık 70 kopya basıldığını belirtir.

31 III. Selim'in 1806'da sadrazamına yazmış olduğu yazıda kendisine Napolyon tarafından gönderilen bir portreden ve kendisinin de buna karşılık büyük boyutlu bir portre göndermek istediğinden söz eder (BOA, HH, 14805). Topkapı Sarayı koleksiyonlarında, üzerinde Napolyon'un portresi bulunan sadece bir yüzük vardır (TSMA, nr. 2/3699). Elçi Muhib Efendi tarafından Bâbıâli'ye (BOA, HH, nr. 5881) yazılan bir mektup, onun III. Selim'in portresini Napolyon'a nasıl gönderdiğini ayrıntılarıyla anlatır.



8- III. Selim'in bayramlaşma merasimi (1789 civarı) (TSM, nr. 17/163)

bir portre üslubu geliştirmiştir. Yüz hatlarının ve kumaş kıvrımlarındaki yumuşaklık Konstantin'in Batı resim tekniğinde ustalaşmış bir sanatçı olduğunu gösterir. Ne yazık ki, III. Selim'in 1807'de tahttan indirilmesiyle, proje 1815 yılına kadar ertelenir. Bu tarihte portreler, II. Mahmud'un buyruğu ile John Young tarafından, bir önsöz ve padişahlar hakkında bilgi veren bir metin eklenerek basılmıştır.[32] Young, kitabına yazdığı önsözde, III. Selim'i büyük bir sanat hamisi olduğu için ve imparatorlukta resme karşı var olan önyargıyı kırmak için gösterdiği çabalar nedeniyle över ve resimleri yapan sanatçının desen ve renk konusundaki yeteneğinden ayrıca söz eder. Rum kökenli bir sanatçı olan Konstantin'in, Avrupa'da eğitim görmüş olabileceği düşünülür. İstanbul'daki sanat çevrelerinde, yalnızca portre ressamı olarak değil, dinî konulu resimleriyle de iyi tanınan bir sanatçı olduğu anlaşılmaktadır. Çeşitli Osmanlı belgelerinde adı geçen sanatçı, III. Selim'den birçok sipariş almış, büyük boyda yağlıboya tablolar yapmıştır.[33] Bu, padişahın yeni resim teknikleri ve malzemesiyle olduğu kadar, resmin yeni işlevleriyle de ilgilendiğini gösterir. Ismarladığı resimler arasında, büyük ölçekli yağlıboya bir kabul töreni resmi vardır (Resim 8). Sultanı tahtta otururken, sadrazamı ve vezirleri yanına dizilmiş olarak gösterir. Her rütbeden görevliler, sultanı kutlamak üzere törensel bir düzen içinde toplanmışlardır. İmzalanmamış olmasına karşın,

32 J. Young, *A Series of Portraits of the Emperors of Turkey from the Foundation of the Monarchy to the year 1815* adıyla Londra'da 1815'te basılmıştır. Young albümünün Topkapı Sarayı Müzesi'nde yaklaşık seksen kopyası vardır (TSMK, H. 2614-2694).

33 Konstantin'in adı Fransızca kaynaklarda Constantin Capoudaghlé, Yunancada Konstantinos Kyzikonos ve Osmanlıcada Kostantin Kapıdağlı olarak yazılmaktadır. Yaptığı portre serisi burada Kapıdağlı serisi olarak anılır. Onun İstanbul'un Kurtuluş semtindeki Ayios Demetrios Kilisesi'nde bulunan eseri için bkz. Renda "Ressam Kostantin hakkında yeni görüşler", s. 139-162.

gerek yumuşak fırça darbeleri gerekse Bâbüssaâde ve Topkapı Sarayı ikinci avlusunun mimari ayrıntılarındaki incelikli ayrıntılar bu resmi Konstantin Kapıdağlı'nın yapmış olduğunu kanıtlar. Zaten böyle bir resmî tören sahnesini padişah tarafından önemli siparişler almış bir sanatçının yapmış olması doğaldır. Saray çevresine bu kadar yakın olan Konstantin'in yalnız padişahın değil sadrazam, vezirler ve diğer görevlilerin de gerçek portrelerini çizmiş olmalıdır. Bu türden bir kabulü betimleyen büyük ölçekli bir resim, sarayın duvarlarının, çoğu bezemelerle kaplı olan özel bölümlerine değil de divan odasına ya da resmî ziyaretçilere daha açık olan alanlardan birine asılmış olmalıdır. Bu resimler III. Selim'in Avrupa tarzındaki anıtsal resimlerin işlevinin farkında olduğunu ve bu anlayışın görevliler arasında da yayılmasını istediğini gösterir. Kapıdağlı'ya atfedilen bu bayram kabulü ve III. Selim'i kendi odasında otururken gösteren Konstantin imzalı portresi de artık resimlerin duvara asılmak üzere yapıldığını kanıtlar.[34] III. Selim'in yerli ve yabancı sanatçılar tarafından yapılmış çok sayıda portresi vardır.[35]

II. Mahmud'la beraber, Osmanlı padişah portrelerine daha Batılı bir tasvir tarzının yerleştiği görülür. II. Mahmud, III. Selim'in temellendirdiği reformları kurumlaştırmayı ve halka mal etmeyi hedeflemiştir. 1828'de Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye adıyla kurduğu yeni tarz ordu için yapılan ilk düzenlemelerden biri, Avrupalı tipte bir üniforma ile püsküllü fesin, sarık ve kaftanın yerini almasıdır. II. Mahmud, yeni giysilerle göründüğü portresini resmî binaların duvarlarına astırmış, ayrıca üst düzey görevliler ve yabancı elçilere verilmek üzere *tasviri-i hümayun* denen portreli nişanlarını sipariş etmiştir.[36] Bunlar, çapları yaklaşık 5-6 cm olan büst portrelerdir.[37] II. Mahmud'un, portreli sikkeler bile bastırdığı söylenir. Portrelerin böyle resmî bir şekilde kullanılışına karşı siyasi bir muhalefet olmakla birlikte, II. Mahmud'un girişimleri sanat ortamını büyük ölçüde etkilemiştir.

34 TSMA, nr. 17/30; *Padişahın Portresi,* kat. nr. 134.

35 Sultanı arife tahtında gösteren baskı portre çeşitli koleksiyonlarda bulunur. İstanbul'daki Fransız Konsolosluğu'nda bulunan bir kopyada, "dessiné et gravé d'après le tableau rapporté de Constantinople en 1807 à S.M. Imperiale par M.P.A. Lambert Conseiller d'Etat. Grégorius dél." yazılıdır (*Padişahın Portresi*, kat. nr. 496).

36 Osmanlı imparatorluk arşivlerindeki belgeler bunların yabancı diplomatlara da sunulduğunu belirtir. BOA, cilt 13, no. 23410, 1253/1838 tarihli arz tezkeresi. Üzerinde sultanın portresi olan mücevherli bir kutu 1833'te İskenderiye Rus başkonsolosuna verilmiştir: BOA, cilt 11, no. 20282, 1248/1833 tarihli telhis

37 *Padişahın Portresi*, s. 449-452.



9- II. Mahmud, Marras imzalı (1832) (TSM, nr. 17/208)

Padişah artık bütün portrelerinde yeni üniforması ve püsküllü kırmızı fesiyle betimlenmiştir. Marras imzalı ve 1832 tarihli fildişi bir portre, bu tür portrelerin ilk örneğidir ve bu türden minyatür fildişi portrelerin ilk kez İspanyol kökenli olan ve fildişi portreleriyle tanınan bu Fransız sanatçı tarafından yapıldığını gösterir (Resim 9). Kaynaklarda bu sanatçının İstanbul'da kaldığı belirtilir. Bu tür portreli madalyonlar sonraları yerli sanatçılar tarafından da yapılmıştır.

II. Mahmud'un saltanatı sırasında yapılan yağlıboya portrelerinde yeni bir ikonografya ortaya çıkar. Çoğu 1828'deki reformlardan sonra yerli ya da yabancı sanatçılar tarafından yapılmış yağlıboya portrelerde padişahın reformları vurgulanmıştır. Bugün Topkapı Sarayı'nda bulunan bir portresi yerli bir sanatçıya atfedilir.[38] Bu portrede padişah Avrupa tarzında bir

38 II. Mahmud'un Avrupalı ressamlar tarafından yapılmış portreleri için bkz.



10- Sultan Abdülmecid (Rupen Manas'a atfedilir, 1850 civarı) (TSM, nr. 17/118)

koltukta oturur ve elinde tuttuğu bir fermanı sergileyerek ileriye doğru işaret eder. Bu ferman gerçekleştirdiği reformların simgesidir. Arkada Sarayburnu'na doğru uzanan bir İstanbul panoraması dikkat çeker. Bu portre padişahın portreli nişanlarını da yapmış olan Sebuh Manas'a (ö. 1889) atfedilir.[39]

II. Mahmud'un halefi olan Abdülmecid'in portrelerinde de II. Mahmud zamanında görülen türler dikkati çeker. Örneğin, fildişi madalyon portreler bu dönemde çok sayıda üretilmiştir.[40] Bunlardan bazılarında Sebuh Manas imzasına rastlanır. Böyle bir nişanda Osmanlıca Sebuh Manas ve 1267 (1851) tarihi yazılıdır.[41] Kuşkusuz bu tür imzalı portreler sanatçıların kimliklerini aydınlatır. Nitekim görüldüğü gibi Sebuh Manas, II. Mahmud döneminde de saray için çalışmış ressamlardan birisidir.[42] Paris'teki Osmanlı Elçiliği'ne tercümanlık göreviyle gönderilmiş ve orada resim öğrenimi görmüştür. Hatta kendisine yaptığı portreler nedeniyle Mecidiye nişanı verilmiştir. Sebuh Manas ve kardeşi Rupen Manas (ö. 1875?) da Paris'te görevlendirilmiş ve iki kardeş Paris'te iken padişahın başka yağlıboya portrelerini yapmışlardır.[43] "Rubens Manasie 1857" imzalı ve 1857 tarihli büyük bir yağlıboya tablo, İsveç kraliçesine hediye edilmiştir ve bugün İsveç'teki Drottningholm Sarayı'nda bulunmaktadır.[44] Bu portrede sultan bir verandada ayakta durur, sol elinde bir kılıç tutar, arkasında bir İstanbul manzarası yer alır. Topkapı Sarayı'nda bulunan yaklaşık aynı büyüklükte olan çok benzer bir portre, sultanı yine bir verandada, ama bu kez parmağıyla bir Osmanlı haritasını gösterirken betimler; kuşkusuz bu harita, onun egemen olduğu coğrafyayı simgeler[45] (Resim 10). Yüzdeki gerçekçi ifade, usta fırça tekniği ve yumuşak ışık kullanımı, bu resmin de Rupen Manas tarafından yapıldığını düşündürür. Rupen Manas'a Avrupa'daki Osmanlı elçiliklerine gönderilmek üzere portre sipariş edildiği bilinmektedir. Sultan Abdülmecid'in Avrupalı ressamlara sipariş edilmiş portreleri de vardır. Hatta Osman Gazi'den başlayan yağlıboya bir portre serisi bile sipariş etmiştir.[46] Fransız ressam Jean Portet'e yaptırılan bu portrelerin tümü aynı boyutlardadır, büst biçimindedirler ve üst kısımlarında Latin alfabesiyle her sultanının ismi yazılıdır.[47] Abdülmecid'in İngiliz sanatçı Sir David Wilkie'ye (ö. 1841) poz verdiği bilinmektedir.[48] Bu portre, sultanın resmî portrelerinden farklıdır. Sultan, bir odada, üniforması ve beyaz eldivenleriyle, serbest bir biçimde Avrupa tarzı bir koltukta oturmuş kılıcını tutarken görünür. Kaynaklara göre, bu pozu sultan kendisi istemiştir.

Padişahın Portresi, s. 250-252.

39 *Padişahın Portresi*, kat. nr. 150.

40 TSMA, nr. 17/216, 218, 220, 221, 222; *Padişahın Portresi*, kat. nr. 156.

41 *Padişahın Portresi,* kat. nr. 156.

42 Pamukçiyan "Ünlü Hassa Ressamı Rapayel", s. 286; Sürbahan, "Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar", s. 165-181.

43 Rupen Manas, Paris'teki görevinden sonra Milano'ya Osmanlı konsolosu olarak atanmıştır eserleri için bkz. Pamukçiyan, "Ünlü Hassa Ressamı Rapayel", s. 286; Sürbahan, "Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar".

44 *Padişahın Portresi*, s. 455.

45 Benzer bir büyük boyutlu portre sultanı sarayının merdivenlerinde gösterir; arka planda bir İstanbul manzarası görünür (17/103). İmzasız olmakla birlikte, bu resim Manas Kardeşler'den birine atfedilebilir.

46 *Padişahın Portresi*, s. 454, kat. nr. 65, 66.

47 TSMA, nr. 17/33-17/52; *Padişahın Portresi*, kat. nr. 65-66.

48 *Padişahın Portresi*, kat. nr. 161.

Sultan Abdülaziz dönemi Osmanlı resim sanatı açısından ayrı bir önem taşır. Abdülaziz yabancı ülkeleri ziyaret eden ilk Osmanlı hükümdarıdır. 1867'de yaptığı Paris, Londra ve Viyana ziyaretleri sanatsal etkinlikleri artırmıştır. Kendisinin de resim denemeleri bulunan padişah birçok Avrupalı sanatçıyı sarayına davet etmiş, siparişler vermiştir. Ayrıca sarayında bir Avrupa resim koleksiyonu oluşturmuştur. Gelen Avrupalı ressamlar arasında padişahtan portre siparişi alanlar İstanbul'da çalışmış olan Fransız ressam P. D. Guillemet (ö. 1878), Polonyalı S. Chlebowski (ö. 1884) Rus ressam Ayvazovski (ö. 1900) padişahın çeşitli boyutlarda yağlıboya portrelerini yapmışlardır (Resim 11). Fildişi madalyon portre üretimini Abdülaziz ve II. Abdülhamid (1876-1909) dönemlerinde de sürdürmüştür.[49] Bu dönemde portreli madalyonlar yapan bir diğer sanatçı, Viçen Abdullah'tır. (ö. 1906). Osmanlı sarayına çalışan bir Ermeni fotoğrafçı ailesinin üyesiydi. Fotoğrafçılık, Abdülaziz döneminde yaygınlaşmıştır ve Abdullah Biraderler, bu dönemde sarayın resmî fotoğrafçılığı görevini yüklenmişlerdir.

Osmanlı padişah portrelerinin bu son dönemi, malzeme, ikonografi, üslup ve teknik açısından büyük çeşitlilik gösterir. Portrelerde, Avrupa kraliyet portrelerinde popüler olan portre kalıpları benimsenmiştir. Hükümdarı ayakta ve etrafında askerî ve sivil iktidarını simgeleyen nesnelerle çevrelenmiş olarak gösteren kahraman pozu, Abdülaziz'in saltanatının sonlarında fotoğrafın egemen oluşuna kadar yaygınlığını korumuştur. Daha da önemlisi Avrupa resmine özgü yeni teknik ve tasvir biçimlerinin yerli ressamlar tarafından benimsenmiş olmasıdır. Bu da padişahların sanat koruyuculuğunun Osmanlı resim sanatındaki gelişmeler için ne kadar önemli olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır. Duvara asılmak üzere yaptırılan bu büyük boyutlu padişah portreleri Batı anlamında anıtsal resmin yerleşmesini sağlamıştır. XVIII-XIX. yüzyıl resminde özellikle padişah portrelerinde yeni teknikleri uygulayanlar daha çok bu eğitimi alabilmiş gayrimüslim ustalar olmuştur. Ancak onların yaptığı anıtsal boyuttaki padişah portreleri daha çok saray çevresinde kalmış, ancak II. Mahmud döneminden sonra kimi devlet dairelerine asılmıştır. Giderek yeni teknik ve içeriğin, portrelerin dışında


11- Sultan Abdülaziz (Guillemet, 1873) (TSM, nr. 17/943)

da resim sanatına egemen olduğu görülecektir. XIX. yüzyılda en yaygın tür tuval resmi olacak, özellikle Tanzimat sonrasında resim eğitimi kurumlaşacak, çağdaş akımlar benimsenecektir.

Resim Eğitiminin Başlaması: XIX. Yüzyıl Türk Ressamları

XIX. yüzyılda saray önderliğinde resim eğitiminin başlaması, Batı anlamında resim yapan ressamların yetişmesini sağlamıştır. Birbiri ardına kurulan teknik okullarda modern bir eğitim programına yer verilmesiyle matematik, geometri ve teknik resim dersleri okutulmaya başlanmıştır. Önceleri Mühendishane-i Bahrî-i Hümayun, Mühendishane-i Berrî-i Hümayun, ardından Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne, Tanzimat'tan sonra Hendese-i Mülkiye Mektepleri, Mekteb-i Sanayi, Galatasaray Sultanîsi, Darüşşafaka Lisesi gibi mektepler, 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuna kadar resim eğitimini

49 Bu dönemde fildişi madalyonlar yapan Joseph Manas, Sebuh ve Rupen'in kuzeniydi. O da Paris'te eğitim görmüş, Abdülaziz ve II. Abdülhamid'den siparişler almıştır. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan bir envanter defteri (nr. 9079, 34) sanatçıya II. Abdülhamid tarafından verilen siparişleri listeler (bkz. Sürbahan, "Osmanlı Sarayında Ressam Manas Ailesi", s. 165-181).



12- Hüseyin Giritli, Yıldız Sarayı bahçesinden görünüş (İRHM)

yönlendirmiştir. Bu okullarda öğrenim görmüş ressamlar daha çok manzara resimleri yapmışlardır[50] (Resim 12). Aynı duvar resimlerindeki gibi İstanbul'un çeşitli semtlerini topoğrafik özellikleriyle çizerler, boyayı tek katmanlı kullanırlar, figüre yer vermezler.

Batı anlamında tuval resminin yerleşmesinde Osmanlı sarayının yönlendirici rolü azımsanmamalıdır. Öncelikle Sultan Abdülaziz döneminden sonra sarayda oluşturulan resim koleksiyonları ve saraya davet edilen Avrupalı ressamların etkinlikleri de resim sanatındaki gelişmelerde etkili olmuştur. II. Abdülhamid döneminde de Avusturyalı W. Krausz (ö. 1916), İtalyan L. Acquarone (ö. 1896) ve F. Zonaro (ö. 1929) gibi ressamlar hem saray için çalışmış hem de resim dersleri vermişler ve sergilere katılmışlardır.[51] Dolayısıyla İstanbul'daki sanat ortamında önemli yer almışlardır. Guillemet sultanın onayı ile 1874'te *Academie de dessin et de peinture* adıyla kendi atölyesinde özel bir resim okulu kurmuştur.[52]

XIX. yüzyılda Batı'ya yönelik yeni resim anlayışının güçlü temsilcileri ise Avrupa'ya resim öğrenimine gönderilen sanatçılar olmuştur, çünkü bu sanatçılar yurt dışında akademik resim eğitimi görmüşlerdir. Tanzimat sonrasının yenilikçi padişahları Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz bu sanatçıları eğitim için Paris'e gönderdiği gibi, bunların eğitimini sağlamak amacıyla Paris'te Mekteb-i Osmanî adı altında bir okul kurulmuş ve 1860-1874 yılları arasında hizmet veren bu okula, hem askerî hem sivil okul çıkışlı öğrenciler alınmıştır.[53] Daha Abdülmecid döneminde yurt dışına gönderilen Ferik İbrahim Paşa (ö. 1891), Hüsnü Yusuf Bey (ö. 1861),

50 Renda, G., "Nineenth Century Drawings and Paintings in the Naval Museum in Istanbul", *Seventh International Congress of Turkish Art: Proceedings,* Warsaw 1990, 191-197.

51 Germaner ve İnankur, *Orientalistlerin İstanbul'u*; Z. İnankur, "Official Painters of the Ottoman Palace", *Art Turc/Turkish Art: 10th International Congress of Turkish Art, 17-23 September 1995,* Geneva 1999, s. 381-388.

52 A. Thalasso, *L'Art Ottoman: Les Peintres de Turquie*, Paris 1912, s. 11.

53 M. Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1995, s. 395-96.



13- Süleyman Seyyid, Harem sahilinde kayıklar (İRHM)

Ahmed Emin Bey (ö. 1891) gibi ressamların dönüşlerinde tuval resminin yanı sıra duvar resmi yaptıklarına ilişkin kayıtlar vardır.[54]

Önce Mekteb-i Osmanî'de sonra Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüş Şeker Ahmed Paşa (ö. 1907) bu ressamların öncüsüdür. 1867 Paris Dünya Fuarı'nda Sultan Abdülaziz'in dikkatini çekmiş ve dönüşünde saray nazırı olarak atanmış, aynı zamanda saraydaki resim koleksiyonunu oluşturmakla görevlendirilmiştir. Şeker Ahmed Paşa izlenimcilik öncesi Fransız akademik resminden etkilenmiş görünür. Manzara ve natürmortlarında derin mekânlar, yumuşak ama güçlü bir ışık kullanımı dikkat çeker, ancak gelenekten kopmamak istercesine nesnelerin yalınlığını, diriliğini ön plana çıkarır. Manzaraları dönemin duvar resimleriyle benzeşir, nitekim birçok XIX. yüzyıl ressamı gibi onun da duvar resmi yaptığı bilinir.[55] 1873 ve 1875'te İstanbul'da ilk toplu resim sergisini düzenleyen de Şeker Ahmed Paşa olmuştur.

Paris'e gidip eğitim gören bir başka ressam Süleyman Seyyid'dir (ö. 1913). Daha çok natürmortlarıyla tanınan fakat manzaraları, figürlü resimleri ve portreleri de olan Süleyman Seyyid'in yumuşak fırça tekniği ve güçlü ışık kullanımı dikkat çeker (Resim 13). Gerek Şeker Ahmed Paşa gerekse Süleyman Seyyid kendilerine fotoğraf ya da gravürleri örnek alan XIX. yüzyıl manzaracılarından ayrılırlar.[56] Paris'te öğrenim görmüş ressamların bir başka temsilcisi de Halil Paşa'dır (ö. 1939). Onun diğerlerinden farkı canlı renkleri, kalın fırça vuruşları, titreşen ışık lekeleri ile izlenimci resme daha yaklaşmış olmasıdır (Resim 14). Avrupa'ya gitmemiş bazı Osmanlı ressamları İstanbul'a gelen oryantalist ressamlardan etkilenmiş görünürler. Örneğin Hüseyin Zekai Paşa (ö. 1917) tarihî yapılarla dolu manzaralarıyla tanınmıştır. Resimlerinde fotoğrafik bir ayrıntıcılık göze çarpar; renk ve ışık kullanımında ustalığı onu dönemin ünlü ressamlarından biri yapmıştır. Aynı tür resimler yapan Harbiye çıkışlı Ahmet Ziya Akbulut'un (ö. 1938) kuramsal yönü güçlüdür ve *Amelî Menâzır* ile *Usûl-i Ameliyye-i Fenn-i Menâzır* adlı perspektif üzerine iki kitap yazmıştır.[57] O da Hüseyin Zekai Paşa gibi daha çok İstanbul'un tarihî semtlerini resimlemiştir. Bu grubun içinde belki de en yenilikçi ressam Hoca Ali Rıza'dır (ö. 1930). Renk değerlerini ustalıkla işleyen şiirsel manzaralar çizmiştir. Bu dönem sanatçılarının resimlerinde İstanbul manzaraları hep çoğunluktadır[58] (Resim 15, 16, 17). Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid kuşağı ile XX. yüzyıl başlarında izlenimciliği getirecek ressamların arasında köprü oluşturmuştur. Örneğin, Halil Paşa (ö. 1939) da Paris'te Gérôme ile çalışmıştır ama o daha çok Paris'te yaygınlaşan izlenimcilik akımından etkilenmiş ve Türk resmine izlenimci değerler getirmiştir.

Askerî okul çıkışlı bu ressamların çoğu "yaverân-ı hazret-i şehriyarî" unvanı ile sarayda görevlendirilmiştir. Bütün bu ressamlar için saraya resim sunmak bir

54 Askerî okul çıkışlı ressamlar hakkında ayrıntılı bilgi için en önemli kaynaklar Mehmed Esad'ın bu okullarla ilgili yayınlarıdır. Bkz. Mehmed Esad, *Mir'ât-ı Mekteb-i Harbiye*, İstanbul 1314.

55 P. Erol, "Painting in Turkey in 19th and Early 20th Century", *A History of Turkish Painting*, Seattle-London 1988, s. 110-111; G. Renda, "Resim ve Heykel", *Osmanlı Uygarlığı,* ed. H. İnalcık ve G. Renda, Ankara 2004, s. 950-951.

56 P. Boyar, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devrinde Türk Ressamları*, Ankara 1948, s. 25-33.

57 Cezar, *Sanatta Batıya Açılış*, s. 345-346.

58 Bkz. N. Berk, *Türk ve Yabancı Resminde İstanbul*, İstanbul 1977.



14- Halil Paşa, Çengelköy (İRHM)

onurdur. Son yıllarda yapılan araştırmalar saraydaki Enderun-ı Hümayun Mekteb-i Âlîsi'ndeki resim eğitiminin de dönemin askerî ve sivil okullardaki eğitime benzer bir biçim aldığını saptamıştır. 1909 tarihine kadar resim eğitimini sürdüren Enderun mektebindeki resim öğretmenlerinin yukarıda adı geçen askerî ve teknik okullardan atanan ressamlar olduğu anlaşılmaktadır. Haklarında çok az bilgi bulunabilen Enderunlu ressamların "kulları" diye imzaladıkları eserleri de çoğu kez İstanbul manzaralarından oluşur[59].

Sanat Eğitiminin Kurumlaşması

Görüldüğü gibi XIX. yüzyılda Abdülmecid ve Abdülaziz gibi padişahların Avrupa'ya eğitime gönderdiği birkaç ressam Batı anlamında resmi getirmişlerdi. Ancak daha çağdaş atılımların gerçekleşmesi için ülkede sanat eğitiminin kurumlaşması gerekiyordu. Bu da ancak Sultan II. Abdülhamid döneminde olabildi. Askerî okul çıkışlı olmayan ama Paris'te eğitim gören ressam ve arkeolog Osman Hamdi Bey'in (ö. 1917) önderliğinde bir güzel sanatlar akademisi kurma girişimi 1877'de başlamış ancak Osmanlı-Rus Harbi nedeniyle gerçekleşememişti. Osman Hamdi Bey 1883'te Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlî'sini kurmayı başarabildi.[60] Hem Arkeoloji Müzesi'nin hem de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurucusu Osman Hamdi Bey'in Osmanlı resim sanatında ayrıcalıklı bir yeri vardır.[61] Figürlü resmin ve portreciliğin öncüsü olan Osman Hamdi'nin en büyük katkısı insana ve özellikle kadına birey olarak anıtsal boyutlarda yer vermiş olmasıdır (Resim 18-19). Paris'teyken oryantalist

59 Enderun ressamlarının saray koleksiyonlarındaki eserleri için bkz. *İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları,* İstanbul 2012 (sergi katalogu).

60 *İhtişam ve Tevazu*, s. 448-475.

61 *İhtişam ve Tevazu*, s. 197-360.



15- Hoca Ali Rıza, Eski Bir Sokak (İRHM)



16- Hoca Ali Rıza, Kazım Paşa Yalısı (İRHM)



17- Hoca Ali Rıza, Sahilde Çardak (İRHM)

akımdan etkilenmiş ve resimlerinde Osmanlı dekorlarını ve giysilerini kullanmıştır. Ancak Avrupalı oryantalistler gibi hayal ürünü gizemli bir Doğu dünyası yaratmaya çalışmamıştır. Gerçekçi dekorları ve insanları Osmanlı kültürünün bir parçasıdır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ressam Salvatore Valeri (ö. 1946), Philippo Bello (ö. 1911) gibi Avrupalı hocaların yanında Osman Hamdi, Şeker Ahmed Paşa ve Halil Paşa da ders vermişlerdir. Burada eğitim gören ressamlar XX. yüzyıl başlarında resme daha yenilikçi akımları getireceklerdir. 1885 yılından sonra her yıl Sanayi-i Nefise Mektebi'nin düzenlediği öğrenci sergileri de sanat ortamını daha da zenginleştirmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde mimarlık hocası olan Alexandre Vallaury'nin (ö. 1921) girişimleriyle Paris'teki Salon Sergileri gibi sanatçıların eserlerini sergileyebilecekleri kalıcı bir mekân aranmış ve 1901-1903 yılları arasında üç yıl arka arkaya Beyoğlu'nda önce Passage Oriental'de ve sonra Posta Sokağı'ndaki bir handa sergi yapılmıştır. Bu sergilere akademi hocaları, İstanbul'da yaşayan Avrupalı, Levanten ve gayrimüslim sanatçılar ve Osman Hamdi, Şeker Ahmed Paşa, Halil Paşa, Ahmet Ziya Akbulut gibi dönemin ünlü Türk ustaları da katılmıştır.[62] Sergiler kendisi de iyi bir ressam olan Abdülmecid Efendi (ö. 1944) tarafından büyük destek görmüştür. Kendisi de şair, müzisyen ve ressam olan Şehzade Abdülmecid Efendi'nin bu dönem resim sanatında ayrıcalıklı bir yeri vardır; sanat ve sanatçıya büyük destek vermiştir. Dönemin yerli yabancı sanatçılarıyla yakın dostluğu olan, onların resimlerinden etkilenen Abdülmecid Efendi, alışılmış bir akademik eğitim görememekle birlikte, portreleri; günlük yaşam sahneleri ve kimi tarihî resimleri ile dönemin sanat ortamında yer almıştır[63] (Resim 20, 21).

62 Thalasso, *L'Art Ottoman.*

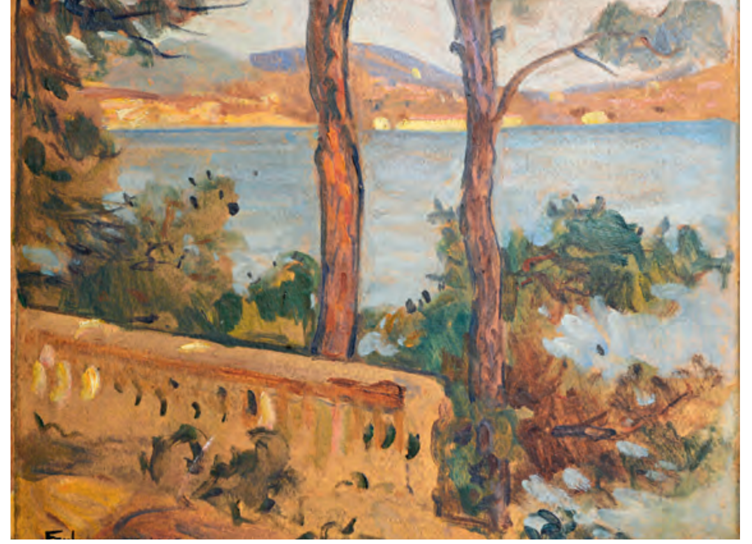
63 Abdülmecid Efendi'nin ressamlığı ile ilgili bilgi için bkz. *Hanedandan Bir Ressam:*



18- Osman Hamdi, Türbede (İRHM)



19- Osman Hamdi, Sarı Cübbeli Adam (İRHM)



20- Feyhaman Duran, Büyükada'dan Heybeli'ye Bakış (İBBŞM)

İstanbul'da birbiri ardına açılan sergileri desteklemekle kalmayıp kendisi de katılmış, saray desteğini kendisi de bir ressam olan şehzade tarafından sağlanması sanat etkinliklerine ivme kazandırmıştır. 1909'da Abdülmecid Efendi'nin fahri başkanlığını yaptığı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuş ve bir de gazete çıkararak Türkiye'deki sanat dergilerine öncülük etmiştir.[64] Çoğu Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu olan bu cemiyetin üyeleri yoğun bir sanat etkinliğine girişmişler, sergiler düzenleyerek yeni akımları duyurmuşlardır. Kuşkusuz akademiyi bitirip Avrupa'da öğrenime giden bu sanatçılar daha yenilikçi akımları benimsemişlerdir.

1914 kuşağı ya da Çallı grubu diye anılan Nazmi Ziya (ö. 1937), İbrahim Çallı (ö. 1960), Hikmet Onat (ö 1977), Feyhaman Duran (ö. 1970), Avni Lifij (ö. 1927)

Abdülmecid Efendi, İstanbul 2004 (sergi katalogu).

64 S. Başkan, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*, Ankara 1997, s. 61-65.



21- İbrahim Çallı, Yeşil Elbiseli Kadın (İRHM)



22- Abdülmecid Efendi, Zeybekler (İRHM)

ve Namık İsmail (ö. 1935) gibi sanatçılardan oluşan bu grup, Türk resmine yeni bir içerik ve üslup getirmiştir. Artık yalnızca İstanbul manzaraları değil, günlük yaşamdan kesitler, kırsal kesim etkinlikleri, toplumsal olaylar resme konu olmaya başlamıştır. Bu ressamlar resimlerinde kalın fırça vuruşları ve parıltılı ışık lekeleriyle izlenimci bir yaklaşım sergilemişlerdir. Aslında, bunlarınki bir tür akademik izlenimcilik sayılır ama örneğin Nazmi Ziya'nın pastel renk lekeleri arasında yumuşak bir ışığın sızdığı İstanbul manzaraları Batı izlenimciliğine yakın uygulamalardır. Namık İsmail'in konularındaki çeşitlilik ve daha da önemlisi kadının toplum içindeki değişen imajını yansıtan porteleri önemli bir yeniliktir. Bu grubun içinde portreciliği ön plana çıkaran iki ressam Avni Lifij ve Feyhaman Duran olmuştur (Resim 22). İbrahim Çallı ise sanat yaşamı boyunca değişik konuları, değişik teknikleri denemiş ve sürekli arayış içinde olduğunu hissettirmiştir (Resim 23, 24). Bu grup 1916'dan itibaren Societa Operaia'da (Galatasaray Yurdu) hemen her yıl sergi açmıştır. Bu dönemin önemli bir başka olayı da 1917'de Şişli Atölyesi'nin kurulmasıdır.[65] Atölye, sanat tarihçisi ve ressam Celal Esat Arseven'in önderliğinde, devlet dairelerine asmak ya da yurt dışına sergilere göndermek amacıyla resim yapılması için kurulmuştur. Abdülmecid Efendi'nin ressam olarak büyük destek verdiği bu atölyede İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat gibi sanatçılar çalışmış ve çoğu I. Dünya Savaşı'nın çeşitli kesitlerini konu eden tabloları önce İstanbul'da "Savaş Resimleri" adıyla sergilenmiş, ardından Viyana'ya gönderilmiştir. Abdülmecid Efendi de ressam olarak bu sergiye tablolarıyla katılmıştır. Bu, Türk ressamlar tarafından Avrupa'da düzenlenen ilk sergidir. 1921'de isimlerini Türk Ressamlar Cemiyeti'ne dönüştüren bu grup etkinliklerini Cumhuriyet döneminde

65 A. Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, İstanbul 1997.



23- İbrahim Çallı, Bebek Koyu (İBBŞM)

de sürdürmüş, Cumhuriyet dönemi atılımlarına destek olmuştur. Bu süreçte etkin olan kadın ressamlar da vardır. Kız öğrencilerin eğitim yapabileceği İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ise ancak 1914'te açılabilmiş ve 1926'ta Sanayi-i Nefise Mektebi'ne bağlanmıştır. Burada eğitim gören Celile Hikmet (ö. 1956), Müfide Kadri (ö. 1911), Belkıs Mustafa (ö. 1925), Mihri Müşfik (ö. 1954), Hale Asaf (ö. 1938) gibi kadın sanatçılar bu dönem sanat ortamında yer alabilmişlerdir[66].

Görüldüğü gibi, XVIII ve XIX. yüzyıllarda Osmanlı resmindeki gelişmeler saray çevresinin desteğiyle gerçekleşmiştir. Saray çevrelerindeki girişimin saray dışına yansımasında ve yeni bir sanat ortamının oluşmasında, Avrupa elçiliklerinde yaratılan sanat olaylarının ve İstanbul'a gelen Avrupalı sanatçıların payı vardır. Öte yandan, Tanzimat sonrasında gayrimüslim ve Levantenlerin statülerindeki değişiklik ve başkent-eyalet ilişkilerinde yeni yapılanmalar, başkentte yaşanan kültür değişiminin tüm imparatorluğa yayılmasında etkili olmuştur. Batılılaşmanın, yenileşmenin ve kültür değişimin halka mal edilmesi ise Cumhuriyet döneminde örgütlenecek güçlü bir kültür politikasıyla gerçekleştirilecektir.

66 İlk kadın ressamlar ile ilgili genel bilgi için bkz. T. Toros, *İlk Kadın Ressamlarımız*, İstanbul 1988; W. Shaw, "Where did Women Go? Female Artists from the Ottoman Empire to the Early Years of the Republic", *Journal of Women's History,* 2011, c. 22, sy. 1, s. 13-37; B. Pelvanoğlu, *Hale Asaf: Türk Sanatında Bir Dönem Noktası,* İstanbul 2007.

BİR VAROLUŞ HİKÂYESİ:

TÜRK RESMİNDE İSTANBUL-İSTANBUL'DA TÜRK RESMİ

ELİF DASTARLI*

Bilindiği üzere, XX. yüzyılın henüz ilk yarısında Dünya Savaşı'yla birçok ülke kökten bir değişim yaşarken, yeni kurulan Cumhuriyet ile Türkiye de yeniden şekillenmiştir; ancak değişimlerin bireyler nezdindeki etkilerinin boyutu kuşkusuz tartışmaya açıktır. Konu sanat olunca, yaşanan değişimleri XVIII. yüzyıla kadar gidecek Batılılaşma hareketinden ayırmadan açıklamak ve Cumhuriyet'in ilanından sonra da toplumsal düzeyde ani bir tarihsel kopuştan değil, zamana yayılan bir dönüşüm sürecinden bahsetmek yerinde olacaktır. Dolayısıyla 13 Ekim 1923'te yeni kurulan devletin başkenti Ankara ilan edilmiş, ancak Batılı anlamda Türk sanatının ilk adımlarının atıldığı İstanbul, Cumhuriyet'in ilanından sonra birçok alanda olduğu gibi sanatın da merkezi olmayı sürdürmüştür. Kulağa oldukça iddialı gelse de şu söylenebilir: Türkiyeli bir ressamın İstanbul'la ilişkisinin özeti; bir kentte çalışmak ya da yaşamak değil, bir kentte var olmaktır; Paris ikinci adımda gelir. "Sanat üretimi ve gösteriminin merkezi de, tartışmaların yapıldığı mekân da; manzaraları, tarihî yapıları, yaşam görünümleriyle resmin konusu da İstanbul olmuştur.

Türk resmi geleneksel üretim biçimlerini XIX. yüzyıldan itibaren manzara resmiyle aşmaya başlamıştır.[1] Osman Hamdi'den (ö. 1910) Şeker Ahmed Paşa'ya (ö. 1907); yanlış adlandırılmış olan "Primitifler"den asker ressamlar Halil Paşa (ö. 1939), Hoca Ali Rıza (ö. ?) ya da Diyarbakırlı Tahsin'e (ö. 1937); Hüseyin Zekâî Paşa (ö. 1919), İsmail Hakkı (ö. 1926) veya Nazmi Ziya'ya (ö. 1937) XIX yüzyıl sonu XX. yüzyıl başında yorum arayışındaki sanatçıların sıklıkla manzara, en çok da doğa ve kent sahneleriyle İstanbul peyzajı yaptıklarını görürüz. Öncelikle bu yönelimin sebeplerini aramak gerekir.

Sezer Tansuğ, İstanbul peyzajına olan ilgiyi şöyle açıklar:

> 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ileri düzeyde bir gelişme göstererek, evrensel dünya içindeki yerini alma savaşımına giren Türk resim sanatının İstanbul'un kıyı ve sokak pitoreskini bol bol ele alması ilgi çekicidir. Yani bu demektir ki insan suretine karşı bazı inançlar hüküm sürdüğü için, önceleri insan figürü resimde çok yer bulmamıştır. Hatta 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da müstesna bir üne sahip bulunan Abdullah Biraderlerin çektikleri kent fotoğraflarını birer kompozisyon şeması olarak tıpatıpına tuval resimlerine uygulayan foto-yorumcu ressamlar, bu fotoğraflarda görülen insan grupları ya da tek insanları çoğunlukla resimlerine sokmamışlardır. İnsansız kent de olur mu diyeceksiniz ama söz konusu resimlerdeki hiperrealistik yorum fantastiğini hissettiğiniz anda, bu figür gereksemeniz ortadan kalkacaktır. Ne var ki bu kapalı denebilecek bir eğilimdi ve resim sanatçıları kent ortamını işleyecek olan yapıtlarına, özellikle Avrupa'da gördükleri eğitimden kazandıkları deneyimleri katmakta gecikmediler.[2]

Tansuğ'un da belirttiği gibi, figürsüz resim yapma niyeti, XIX. yüzyıl Avrupa sanatında manzaranın bir resim türü olmaktan daha fazla anlama kavuşması ile manzara türünü seçen ressamların özellikle de empresyonistlerin yarattığı etki, öte yandan doğayı taklide giden ilksel merak, ışık-gölge, renk-biçim, perspektif-espas ya da hacim tetkiklerinde en uygun ve kolay konuların başında manzara resminin geliyor oluşu, fotoğrafın etkisi vb. ilgiyi yaratan nedenlerin sadece birkaçı olarak sıralanabilir. Ayrıca doğaya bağlı kalarak, seyri hoş yapıtlar vermek de ilk kuşak Osmanlı ressamların niyetlerindendir ve bu, ardıllarının resim anlayışlarını, beğenilerini etkilemiştir.

* Sakarya Üniversitesi

1 Burada bir parantezle, Sezer Tansuğ'un Osmanlı sanatında manzara resmi geleneğinin aslında var olduğu ancak "soyut şemacılığın sınırlarını aşmadığı" vurgusunu eklemek gerek (bkz. Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul 2012, s. 93).

2 Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Ankara 1997, s. 113.



1- Mıgırdıç Givanian, Fenerbahçe (MB)

1920'lere yaklaşırken, önce semt semt İstanbul ve özellikle Boğaz'ı resmettiği izlenimci manzaralarıyla Halil Paşa, ardından İbrahim Çallı'nın (ö. 1960) başını çektiği "14 Kuşağı" (Çallı Kuşağı) ışık ve renk odaklı izlenimci üslupla çok sayıda İstanbul peyzajı örneği vermişlerdir. Şehrin bu yıllarda yazar, ressam ve düşünürler tarafından yeniden keşfedildiği söylenir.[3]

Nurullah Berk, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* adlı kitabında 14 Kuşağı'ndan bahsederken, önceki dönem sanatçılarının olumsuz bir tabirle manzara resmine "saplanıp kaldıkları"nı söyler:

> … Birinci Dünya Savaşı'nın patlamasıyla İstanbul'da toplanan genç ressamlar; Fransa, Almanya ve İtalya'dan getirdikleri yepyeni görüş, duyuş ve teknikle ondokuzuncu yüzyıl resim estetiğine son verecek bir atılganlıkla giriyorlardı renk dünyasına. "Tür"ler çeşitlenmişti artık. Öncekilerin saplanıp kaldıkları "manzara" ve natürmort türlerine tek figürü, insan resmini, benzetilmiş portreyi, çeşitli konuları dile getiren "sahne"leri de katıyorlardı.[4]

Öte yandan kent manzaraları için Türk resminde bir milat arayan Tansuğ, bunu eğitim almak amacıyla çoğunluğu Paris olmak üzere Avrupa'ya giden ressamların geri döndüğü 1914 yılı olarak belirler; yani Berk'in aksine izlenimci tarzda çalışan 14 Kuşağı'nın İstanbul odaklı manzaralarını işaret eder. Bu sanatçıların "kent atmosferine aşinalıklarının

3 Kıymet Giray, *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler*, İstanbul 2002, s. 138.

4 Nurullah Berk, Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul 1981, c. 2, s. 14.



2- Hikmet Onat, Balıkçı tekneleri (MB)

arttığı"ndan bahsederek "... Batı'da gördükleri değerlerin ülkelerinde de olmasını isterler." der ve resimlerini yaparken de bu kriterleri gözetmelerinin doğal olduğu sonucuna varır.[5]

Manzara resmi en çok üretilen türdür ve bu özelliğini uzun yıllar koruyacaktır. Keza, 1937'de Resim Heykel Müzesi'nin açılmasının ardından, önce kısa süreyle İstanbul'da gerçekleştirilip ardından Ankara'da devam eden Devlet Resim Heykel Sergilerindeki eserler de yıllarca çoğunlukla manzaradan oluşacaktır; örneğin, Malik Aksel (ö. 1987), 1941 yılındaki sergide 326 eserin yer aldığını ve bunların çoğunun İstanbul ile Ankara manzaraları olduğunu belirtir; hatta önceki yıllara göre diğer türlerin oranındaki artıştan saklı bir sevinçle bahseder.[6]

Sanatın Değişmeyen Başkenti İstanbul

İstanbul her şeyden önce bir eğitim merkezi olmuştur. Askerî okullara konan resim derslerinin yanında, 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması, Türk sanat tarihi açısından belirleyicidir. Savaş yıllarında birkaç kez taşınmak zorunda kalan akademi, sonunda 1926 yılında, eski Meclis-i Mebusan binası olan Fındıklı'daki yerine geçmiş, adı ise 1927 yılında Sanayi-i Nefise Akademisi, 1938 yılında da Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiştir.[7]

Elbette henüz gelecek yıllarda kavuşacağı boyutlarda olmasa da İstanbul'da bir "sanat ortamı"nın varlığından XIX. yüzyılın son çeyreğinden itibaren söz edilebilir. Osmanlı'nın son döneminde Türk, gayrimüslim,

5 Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, s. 113.

6 Malik Aksel, *Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün*, İstanbul 2010, s. viii.

7 20 Temmuz 1982'de üniversiteye dönüştürülerek adı Mimar Sinan Üniversitesi, 2003 yılında da üniversitenin aldığı kararla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olmuştur.



3- Hikmet Onat, Beykoz İshakağa Çeşmesi (MB)

yabancı ve Levanten ressamlar, İstanbul'da Beyoğlu merkezli olmak üzere, çoğu tek seferlik küçük sergiler açmışlardır. Şeker Ahmed Paşa'nın 1873 yılı Nisan ayında Sanayi-i Nefise'nin Sultanahmet binasında gerçekleştirdiği sergi ise ilk resim sergisi olarak kabul edilmektedir. Çallı Kuşağı'nın da üyesi olduğu ve 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin 1916-1952 yılları arasında Galatasaray Lisesi ve Societa Operaia adlı Galatasaray Yurdu'nda açtıkları Galatasaray Sergileri, imkânsızlıklar ortamında gerçekleşen ilk uzun soluklu sergidir. Bu sergilerde Halil Paşa, Hoca Ali Rıza gibi ilk kuşak ressamların yanı sıra Şevket Dağ (ö. 1944), Sami Yetik (ö. 1945), Mihri Müşfik (ö. 1954?), Ömer Adil (ö. 1928), Feyhaman Duran (ö. 1970) gibi sanatçılar da yer almıştır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti adını alarak, Cumhuriyet ilan edildikten sonra da varlık göstermiştir. Devam eden Galatasaray sergilerinin ilk yıllarda taşıdığı "yılın sanat etkinliği" olması şeklindeki önemi, Osmanlı sanatçılarında milliyetçiliğin giderek geliştiğinin açıkça görülmesi bakımından da farklı bir önem taşımaya başlamıştır. 1923'teki 5. Galatasaray Sergisi ilk millî sergi sayılırken, ilerleyen yıllarda Galatasaray sergilerine "Türkiye'de özgün bir sanatın oluşmadığı" fikri doğrultusunda eleştiriler de yapılmıştır.[8]

Bu açıklamaların ardından, "sade bir semtini sevmek bile bir ömre değer" aziz İstanbul'u[9] Cumhuriyet'in ilanının ardından Batılı anlamdaki Türk resminin odağına aldığımızda, hem sanatsal gelişmelerin mekânı olan İstanbul'u hem de kenti konu edinen İstanbul peyzajını, Türk sanatını onar yıllık periyotlar hâlinde ele alarak değerlendirmek yerinde olacaktır.

8 Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İstanbul 2003, s. 172.

9 Yahya Kemal Beyatlı'nın "Aziz İstanbul" şiirinden söz edilmektedir.



4- Hikmet Onat, Üsküdar Sahilinde (MB)

1920'ler: Modernleşme Gayesi

Osmanlı'da başlayan Batılılaşma hareketi Cumhuriyet döneminde modernleşme tezahürüyle kendine özgü koşullarda yaşanırken, amaçların başında "sanat"ın kültür pratiklerinin önemli araçlarından biri hâline gelmesi yer almıştır. Sanatın kurumsallaşması yönündeki her adım henüz ancak devlet tekelindedir. Sanatçının görece özerkleşme sürecinin başında, devletin sanatla kurduğu ilişki, bir yandan yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus devlet ideolojisinin benimsetilmesi, Türk kimliğinin inşası ilkesine dayanırken, diğer yandan izi sürülen Batı ile görsel bir paralellik yakalanarak yeni bir sanat-biçim dili oluşturulması yönünde olacaktır.

Tek parti döneminin ikinci devresinde Maarif vekilliği yapan Hasan Âli Yücel, eğitim kadar sanat meselesine de el atmış, bir kültür reformu başlatmıştır. 1924 yılı Ekim ayında, yeni Cumhuriyet'in ilk kalkınma programı içinde yer alan öğrenim ilkeleri gereği, Maarif Vekâleti bir yarışma düzenlenmiş, sanat öğrencileri Avrupa'ya eğitime gönderilmişlerdir. Bu aslında, Batılılaşma gayesindeki Osmanlı'nın başlattığı eğitim anlayışının devamıdır. Şeref Kâmil (Akdik) (ö. 1972), Mahmut Cûda (ö. 1987), Muhittin Sebati (ö. 1932), Refik Epikman (ö. 1974), Cevat Dereli (ö. 1989), jüri tarafından seçilerek, Paris'e giden ilk ressam grubu olur.[10] Avrupa'ya öğrenci gönderme uzun yıllar devam etmiştir.

1923 yılındaki sanat adına önemli gelişmelerden ilki, daha sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği olacak olan Yeni Resim Cemiyeti'nin kurulmasıdır. İlk sergilerini 15 Mayıs 1924'te İstanbul Matbuat Cemiyeti binasında gerçekleştirirler. Şeref Kâmil (Akdik), Elif Naci, Refik Fazıl (Epikman), Mahmut Cûda, Ali Avni (Çelebi)

10 Kıymet Giray, *Cumhuriyet'in İlk Ressamları*, İstanbul 2004, s. 18.



5- İbrahim Çallı, Emirgan Çınaraltı (MB)

gibi sanatçıların da katıldığı sergide toplam 115 resim bulunmaktadır ve eserlerin pek çoğu Maarif Vekâleti tarafından satın alınır.

1920'ler, Türk sanatının modernizm ile âdeta sınandığı yıllardır ve manzara türünün gerekleri üzerine kurulu izlenimci resim anlayışı da yavaş yavaş değişime uğrayacaktır. Ali Avni (Çelebi) (ö. 1993), Ratip Aşir (Acudoğlu) (ö. 1957), Ahmet Kenan Yontuç (ö. 1995) ve Ahmet Zeki (Kocamemi) (ö. 1959) 1922 yılında Münih'e giderek Heinemann'ın atölyesine girmiş, Münih Akademisi sınavlarını kazanamayarak bu kez bir başka ressamın, ekspresyonist sanatçı Hans Hofmann'ın (d. 1880-ö. 1966) atölyesinde çalışmaya başlamışlardır. Bu olay, Türk resim sanatında farklı bir yönelimi ortaya çıkaracak âdeta dönüm noktasıdır. Ali Avni Çelebi ile Zeki Kocamemi Münih'ten İstanbul'a 1927'de dönerek, modern Batı düşüncesinden aldıkları bilinçle bir sanatçı birliği kurmaya girişmiş, resmî olarak 15 Temmuz 1929'da Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurulmasına önayak olmuşlardır.

Çelebi ve Kocamemi, özellikle izlenimci tarzı aşarak, bilinçli deformasyona gittikleri dışavurumcu İstanbul odaklı peyzajları, modernleşmenin kent görünümleri ile yeni bir yol açmışlardır. Bazı araştırmacılar tarafından 1927 yılındaki Galatasaray sergisi, Ali Avni Çelebi'nin *Vitrin* resminin yer alması nedeniyle modernizm realitesi açısından Türk resminde bir dönüm noktası olarak gösterilir.[11] 1926 tarihli resim, hızın hâkim olduğu kent yaşamının günlük bir anını Türk resmi açısından oldukça yenilikçi tarzda ele almasıyla dikkat çekicidir.

14 Kuşağı temsilcileri olan hocalarının, izlenimci anlayışlarına karşı olma noktasında birleşen ve daha çok

11 Kıymet Giray, *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü*, İstanbul 2009, s. 32.



6- Hasan Vecih Bereketoğlu, Kum İskelesi Üsküdar (MB)

tablonun desen yapısıyla çizgisel kurgusuna önem veren[12] Müstakillerin kurucuları arasında, yine 1927'de Paris'ten dönen ve çevresindeki yaşamı; balıkçı lokantalarını, yalıları, kendine özgü eskizimsi üslubuyla kaydeden ayrıca İstanbul'un Boğaz, Adalar, Çamlıca, Baltalimanı, Sarayburnu gibi semtlerini resmetmekten vazgeçemeyen Cevat Dereli; koyu tonlarda gerçekleştirdiği kent peyzajlarıyla Muhittin Sebati; Çallı atölyesinde eğitim alan ve belirgin kontrasta sahip 1924 tarihli *Nusretiye Camii* ve *Rumeli Hisarı* gibi resimleriyle önemli tarihî yapıları manzara anlayışıyla geniş planlarda ele alan Refik Epikman; yine peyzajların yanı sıra kentin tarihî ve anıtsal yapılarını özgün boya tekniğiyle uygulayan Mahmut Cûda, özellikle yaşamını sürdürdüğü Kadıköy ve Moda'dan Sarayburnu ve Marmara Denizi'ne bakan İstanbul görünümleriyle Şeref Kâmil Akdik, ayrıca heykeltıraş Ratip Aşir (Acudoğlu) ile portreleriyle başarı kazanan Hale Asaf (ö. 1938) ve daha sonra d Grubu'nda yer alacak olan Nurullah Berk (ö. 1982) vardır.[13]

Müstakillerin sergilerine katılan bağımsız çalışan sanatçılardan, *Heybeliada* ve *Adalar'dan* gibi daha çok dışavurumcu tarzda eserler veren Hamit Görele (ö. 1981) ile Ziya Keseroğlu (ö. 1973) ve Edip Hakkı Köseoğlu (ö. 1990) da İstanbul resimleriyle dikkat çeker.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurulma aşaması; 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'ndeki 1. Genç Ressamlar Sergisi olsa da, grubun kurulduktan sonraki ilk sergisi aynı yılın 15 Eylül'ünde İstanbul Cağaloğlu'ndaki Türk Ocağı'nda açılmıştır. Sergi 73 resim ve 4 heykelden oluşmuştur.

12 Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Resim Sanatı – 2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", *rh+sanat*, 2003, sy. 3, s. 52.

13 Giray, *Cumhuriyet'in İlk Ressamları*, s. 27.



7- Hasan Vecih Bereketoğlu, Salacak Vapur İskelesi (MB)

Dönemin bir diğer önemli gelişmesi, 1909 yılında kurulmuş olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adına olur. Hayatına 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti olarak devam eden cemiyet, 26 Aralık 1926 yılında ise Türk Sanayi-i Nefise Birliği adını almıştır. Bu dönemde kültür ve sanat ortamını geliştirmek amacıyla yurt dışından birçok uzman Türkiye'ye gelir. Bunlardan J. Dewey'in görsel sanat etkinliklerine önem verilmesi doğrultusundaki raporu önemlidir.[14] Birliğin adı 1928 yılında bu kez Güzel Sanatlar Birliği'ne dönüştürülmüştür.

1950'li yıllara kadar özel sergi salonlarının yokluğu ile birlikte, devlete ait salonların sınırlılığı, sanatçıları kendi çabalarıyla salon bulmaya hatta eser sergilemeye uygun olmayan mekânları devşirme mecburiyetine itmiştir. Sanatçılar bu dönemde eserlerini yabancı kültür elçiliklerinin salonlarında, Ankara ve İstanbul'da Türk Ocaklarında, Halkevlerinde ve değişik kurum binalarının uygun mekânlarında, akademide ve özel dükkânlarda sergilemişlerdir. Örneğin, Müstakillerin en önemli etkinliklerinden biri olarak kabul edilen 15 Şubat 1931'de gerçekleştirdikleri sergi, İstiklal Caddesi'ndeki Moskovit Lokantası Salonu'nda açılmıştır.[15]

Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'de bir sanatçının resimlerini satarak hayatını sürdürmesi söz konusu değildir. Dolayısıyla pek çoğu öğretmenlik ve daha azı da akademide hocalık yapmıştır. Örneğin, Ali Çelebi bir röportajında 5 liraya portre yaptığını söyler.[16] Ya da Namık İsmail (ö. 1935) 1935 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide 200-250 kadar tablo yaptığını ve bunlardan 30-35.000 lira kazandığını belirtir. Devlet, Resim Heykel

14 Zeynep Şanlıer, "Sanat ve Tolum Açısından On Yıllık Bir Döküm", *Sanat Dünyamız*, 2003, sy. 89, s. 121.

15 Şanlıer, "Sanat ve Tolum Açısından On Yıllık Bir Döküm", s. 135.

16 Erdoğan Tanaltay, *Sanat Ustalarıyla Bir Gün*, İstanbul 1989, s. 22.



8- Hasan Vecih Bereketoğlu, Salacak (MB)

Sergilerinden eser alır ancak Namık İsmail, bu alımın "iane" (yardım) sınırını aşmadığını belirtir.[17]

Erken dönemlerden itibaren, neredeyse 1970'lerin sonlarına kadar ciddi bir sanat piyasasından söz edilemez. I. Dünya Savaşı sırasında Şehzadebaşı'ndaki resim malzemeleri satılan Zuhal Kırtasiye dükkânında resim de satıldığı bilinmektedir.[18] Malik Aksel, özel izinle şövalesini içine kurarak, pek çok resmini yapması nedeniyle Ayasofya'nın ressamı olarak bilinen Şevket Dağ'ın, Şehzadebaşı zaman zaman bir lunaparka dönüştüğünde hemen burada bir satış pavyonu açarak resimlerinden kazanç sağladığını belirtir. Öte yandan Sezer Tansuğ, Şevket Dağ'ın Ankara'ya her gidişinde İstanbul özlemi ile yaşayan memur kesimlerine İstanbul manzaraları sattığından söz eder.[19] Bu iki yazar, her ne kadar ressamların satış yapmalarının gereğini savunuyor olsalar da söz konusu satırlarda, Dağ'ın seçtiği yönteme karşı bir eleştiri de hissedilmektedir.

1930'lar: Sanattan Beklenen

Cumhuriyet'in on yılı geride bırakılırken hükûmetin yeni program çalışmaları, devrimlere alışma sürecini hızlandırmak, ulus bilincini geliştirmek ilkelerini esas alır. Bu yıllarda devletin sanata yaklaşımı âdeta gerekli görülmüş ve hatta bunun bir uygarlaşma koşulu olduğu kabul edilmiştir. O yıllarda akademinin müdürü olan Namık İsmail, 1933'te Millî Eğitim Bakanlığı'na bir rapor sunarak güzel sanatlarımızın henüz millî olmaktan uzak olduğunu, Doğu'nun ve Batı'nın çeşitli tesirleri altında bulunduğunu, güzel sanatların

17 H. Feridun Es, "Namık İsmail ile Röportaj", *Yedigün*, 17 Nisan 1935, s. 110'dan aktaran Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, s. 205.

18 Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, s. 211.

19 Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, s. 206-207.



9- Cevat Erkul, Beylerbeyi İskelesi (MB)

gelişmesinin halkın sanat eserleriyle görsel olarak daha sık buluşmasına bağlı olduğunu söylemiştir.[20] Sanat ve kültür bu doğrultuda bir devlet politikası hâline gelirken sanatçı desteklenmiş, 1930'lardan başlayarak 1940'lı yıllara uzanan süreçte Yurt Gezileri, İnkılap Sergileri, Halkevlerinin açılması gibi girişimlerle sanatın yurt çapına yayılması amaçlanmıştır. 1930'lu yıllarda dünyayı etkileyen ekonomik kriz de devletçiliği güçlendirmiş; aydınlanmacı, ilerlemeci anlayışla sanata yön verilmeye çalışılmıştır. Sanatçılar da Batı'nın modern olarak tanımladıkları sanat biçimlerini öğrenme ve benimseme yoluna gitmişlerdir.

Bu doğrultuda 1933 yılı Eylül ayında, Zeki Faik İzer'in Cihangir Kumrulu Yokuşu'ndaki evinde dört sanatçının katıldığı bir toplantıyla hayata geçen "d Grubu" Türk resim sanatının dördüncü grubu olmaları nedeniyle kendilerine bu ismi seçerler.[21] Eğitimlerini Paris'te tamamlayan, André Lhote (ö. 1962) ve Fernand Léger (ö. 1955) atölyesinde yetişen Zeki Faik İzer (ö. 1988), Nurullah Berk, Abidin Dino (ö. 1933), Elif Naci (ö. 1987), Cemal Tollu (ö. 1968) ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'ndan (ö. 1992) oluşan gruba göre "... memleketteki resim ve heykel anlayışı, elli yıllık bir gecikme gösteriyordu"[22] ve ara kapatılmalıydı. Grup, ilk sergisini ise 8 Ekim 1933'te Narmanlı Han'daki Mimoza şapka mağazasında açar; sergi desenlerden oluşmaktadır.

Kübist ve konstrüktivist eğilimleri Türkiye'de uygulama kaygısında olan d Grubu, Müstakillerin aksine, belirli ilkeler doğrultusunda bir araya gelmiştir. Renkten, izlenimden ziyade yapısal kurguyla ilgilenmiş,

20 Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası*, s. 152.

21 Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı- 3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", *rh+sanat*, 2003, sy. 5, s. 56.

22 Berk ve Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, s. 99.



10- Zeki Kocamemi, Fatih'in Türbesi, (İBBŞM)

figür algısını resimsel tek boyutluluğu bozma gayretiyle değiştirmişlerdir. Cemal Tollu'nun manzara ögelerini geometrik bir anlayışla ele aldığı bir İstanbul manzarası buna örnek gösterilebilir. Böylesi kesin tavırlarla ortaya çıkmalarına ve başta Fikret Adil, daha sonra da Nurullah Berk'in yazın alanında grubun sözcülüğünü aynı kesinlikle yapmasına rağmen örneğin, İzer'in kıyı görünümleri ya da *Sultanahmet Camii'nin Camları* gibi çalışmaları ya da Sabri Berkel'in *Taksim Meydanı* resmi, renk soyutlamaları niteliğindedir ve Türk resminde peyzaj türünde biçimsel olarak denenmeyeni denemektedir. Öte yandan İzer'in *Dolmabahçe Sırtlarından* resmi gibi çalışmalar, âdeta d Grubu'nun ilkelerine aykırı örneklerdendir. Bu örneklerde üslupsal bir arayışın varlığı sezilebilir.

d Grubu'nun yarattığı etkiyle önce aralarına katılan ancak özgün bir üslup benimseyerek, yoluna bağımsız devam eden Bedri Rahmi Eyüboğlu (ö. 1975), motif kurgusu anlayışıyla yerel konuları seçmiştir. *Tophane'de Kahve* gibi İstanbul'un kahvelerini, sokaklarını, insanlarını gösteren çalışması ya da 1934 tarihli *Beyazıt İstanbul Üniversitesi Bahçesi* resmi, betimci bir sahneyi bile sanatçının karakteristiği olan motifsi tarzda nasıl uyguladığını göstermesiyle özgün bir yere sahiptir.

Söz konusu yıllar, dönemin entelektüel çevresinde hararetli tartışmalara sahne olur. d Grubu'nun savunuculuğunu yapan Fikret Adil (ö. 1973), ressamlarla yakın ilişki içinde olmuş ve Asmalımescit 74 numaradaki evi, dönemin sanatçılarının sık uğradığı bir merkez hâline gelmiştir.[23] Grup "Sanat sanat içindir" ilkesini benimseyerek, giderek figürden arınmış bir resme doğru yol almıştır. Örneğin, kurulmasından sonra d Grubu'yla birlikte hareket eden sanatçılardan Ercüment Kalmık'ın *Soyutlanmış İstanbul Görünümü* resmi, bir soyutlamadan çok, soyuta yakındır ve grubun sanatının almakta olduğu

23 Berk ve Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, s. 114.

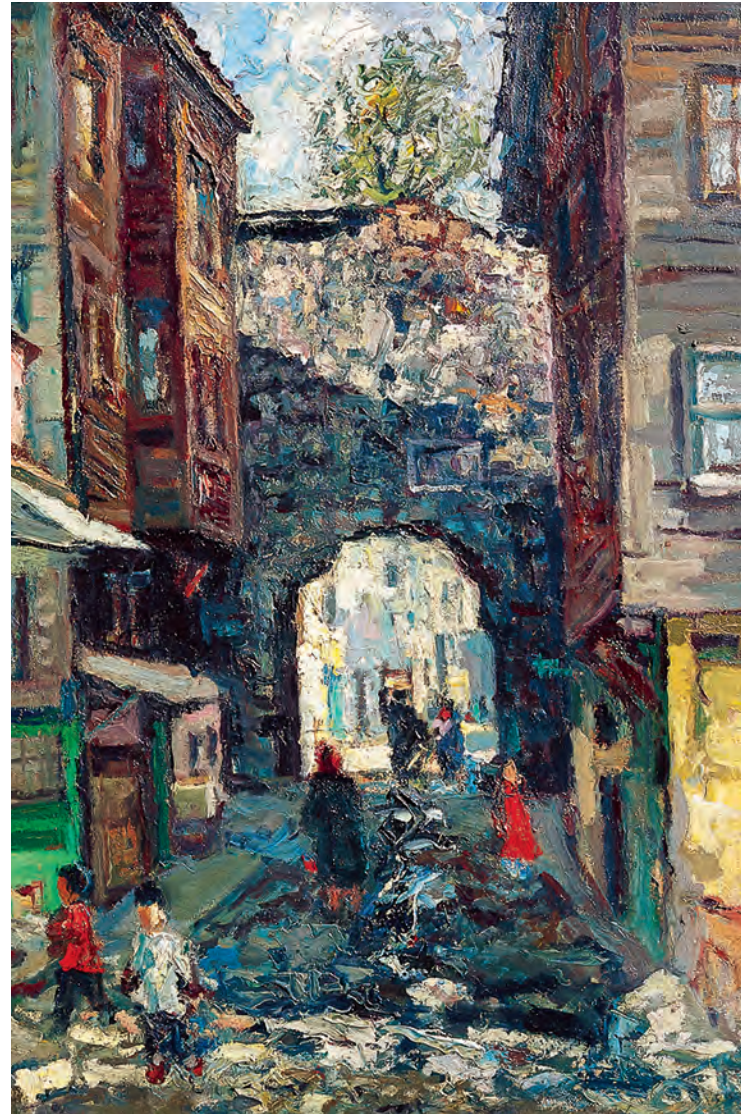
yolu işaret eder. Ayrıca çalışmalarını keskin dış çizgilerle oluşturan Şükriye Dikmen'in (ö. 2000) yanı sıra *Tarihî Tophane* gibi sokak sahnelerini güçlü biçim ve renk kurgusuyla yaratan Eren Eyüboğlu (ö. 1988), d Grubu'yla adı anılan ancak bağımsız da değerlendirilebilecek sanatçılardandır.

Akademinin o yıllarda müdürü olan Burhan Toprak'ın (ö. 1967) açıkça d Grubu'nu desteklemesi, ayrıca modern resim kaygıları nedeniyle 1936 sonlarında akademide resim bölümünün başına Fransız Léopold Lévy (ö. 1966) ve heykel bölümünün başına da Alman Rudolf Belling'i (ö. 1972) getirmesi önemli gelişmelerdir. Öte yandan, d Grubu temsilcilerinin akademide hocalık yapmaya başlamaları da, hâlâ Türk sanat ortamını belirleyen akademi geleneğini etkileyerek, grubun etkisinin yayılmasıyla sonuçlanmıştır.

Bu dönemde gerçekleşen bir başka önemli olay, İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin açılmasıdır. Aslında müze kurma girişimleri 1910'larda başlamış, Cumhuriyet'in ise temel meselelerinden biri olmuştur.

Müzeciliğin kurumsallaşması yönündeki en önemli adım, 18 Ocak 1925'te Topkapı Sarayı'nın Müzeler İdaresi'ne, Dolmabahçe ve Beylerbeyi saraylarının da Millî Saraylar adıyla kurulan yeni müdürlüğe bağlanmasıdır.[24] Öte yandan modern müze ihtiyacı artık belirgin biçimde ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda sanat tarihçisi olan Burhan Toprak, 28 Ağustos 1936'da Yarım Asırlık Resim ve Heykel Sergisi'ni düzenler. Bu sergi, Osmanlı-Türk resim sanatının ilk sanat tarihsel sınıflandırmasının yapılması açısından önemlidir ve bir müze kurma mantığıyla eserler bir araya getirilmiştir. Burhan Toprak'ın müdürlüğü döneminde Güzel Sanatlar Akademisi; sergiler, konferans ve benzeri etkinliklerle İstanbul şehrinin kültür merkezi konumunda olmuştur.[25]

Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'nin Atatürk'ün emriyle dönüştürülerek, İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin açılması 20 Eylül 1937 tarihine denk düşer. Atatürk'ün 1936 yılında gezip gördüğü Yarım Asırlık Resim ve Heykel Sergisi'nden sonra müzenin açılmasına karar verdiği de iddia edilmektedir.[26] Yeni bir bina yapılmasının beklenmemesi, acele edildiği anlamına gelebilir. Böylece modern Türk sanatının ilk müzesi kurulmuş olur. Bundan sonra devlet; sanata ve



11- İbrahim Safi, Manzara, Sokak İçi (MB)

sanatçılara olan desteğini artırır, 1939'da Devlet Resim Heykel Sergileri düzenlenmeye başlanır. Ankara'da açıldıktan sonra İstanbul, bazen de İzmir'de düzenlenir. Sergilerde bir jüri, sanatçıları değerlendirip ödüllendirir. Devlet tarafından belirli sayıda eser çeşitli iarelere konmak üzere satın alınır.

Özel bir sanat koleksiyonerinden bahsetmek ise henüz imkânsızdır. Bunun başlıca nedeni savaş yıllarının getirdiği yoksulluk gibi görünse de aslında sanatın değerinin henüz ölçülemiyor oluşunun etkisi de kesindir. Bağımsız koleksiyoncular İstanbul'da ancak 1950'lerden itibaren özel galerilerin varlık göstermeleriyle isimlerini duyurmaya başlar. Öncesinde, sanata duyulan ilgi, salt dekoratif bir öge olarak eserin algılanması nedeniyle niteliksizdir. Malik Aksel, III. Devlet Resim Heykel Sergisi'ndeki gözlemlerini aktardığı kitabında, eser satışıyla ilgili sağlıksız durumdan şöyle bahseder:

24 Şanlıer, "Sanat ve Tolum Açısından On Yıllık Bir Döküm", s. 115.

25 Şeyda Üstünipek, "1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Léopol Lévy ve Atölyesi", doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009, s. 28.

26 Ayşe H. Köksal, "İstanbul'a Bir İyilik Yapan Yok Mu?" (29.08.2013), 29.08.2013, http://www.e-skop.com/skopbulten/episod-istanbula-bir-iyilik-yapan-yok-mu/1014.



12- Şeref Akdik, Moda Mühürdar (MB)

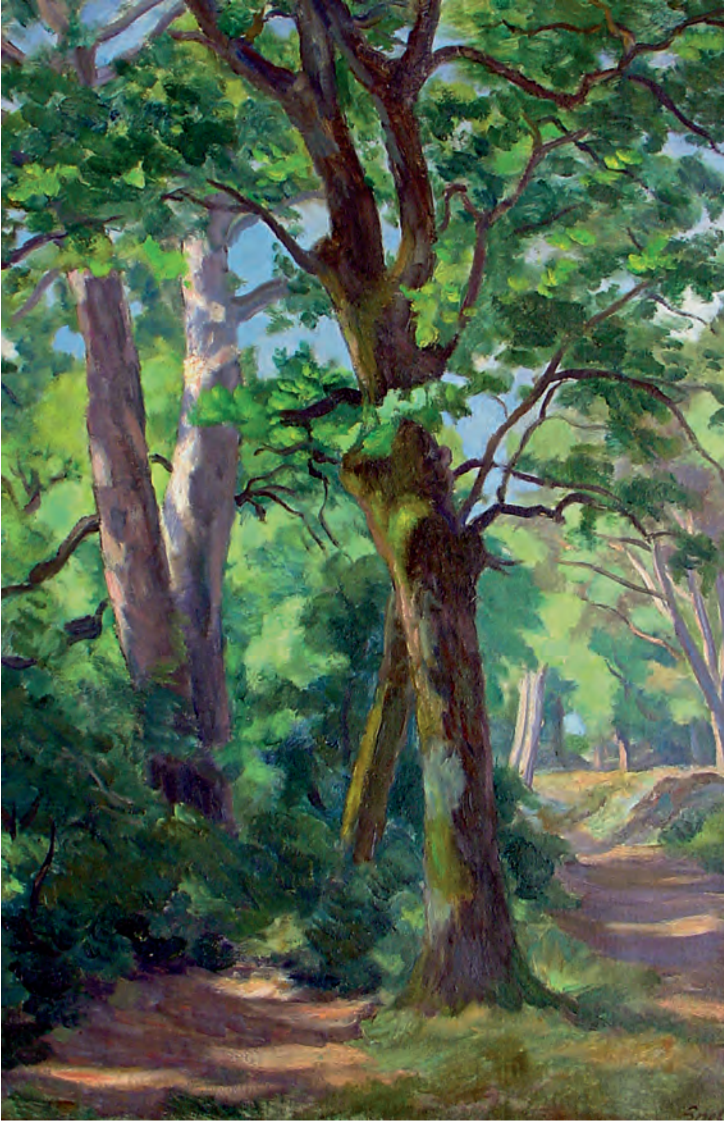
> Ressamlardan eser satın alıyoruz demiyorlar, ressamlara yardım ediyoruz, teşvik ve yardım kastıyla eserlerine para veriyoruz, diyorlar. Bizde ressam hiçbir zaman başı dik, gönlü ferah olarak resmini satamıyor. Bir daire müdürü karşısında boynunu bükecek, ellerini ovuşturacak ki resmini satabilsin.[27]

1940'lar: "Yeni"yi Ararken

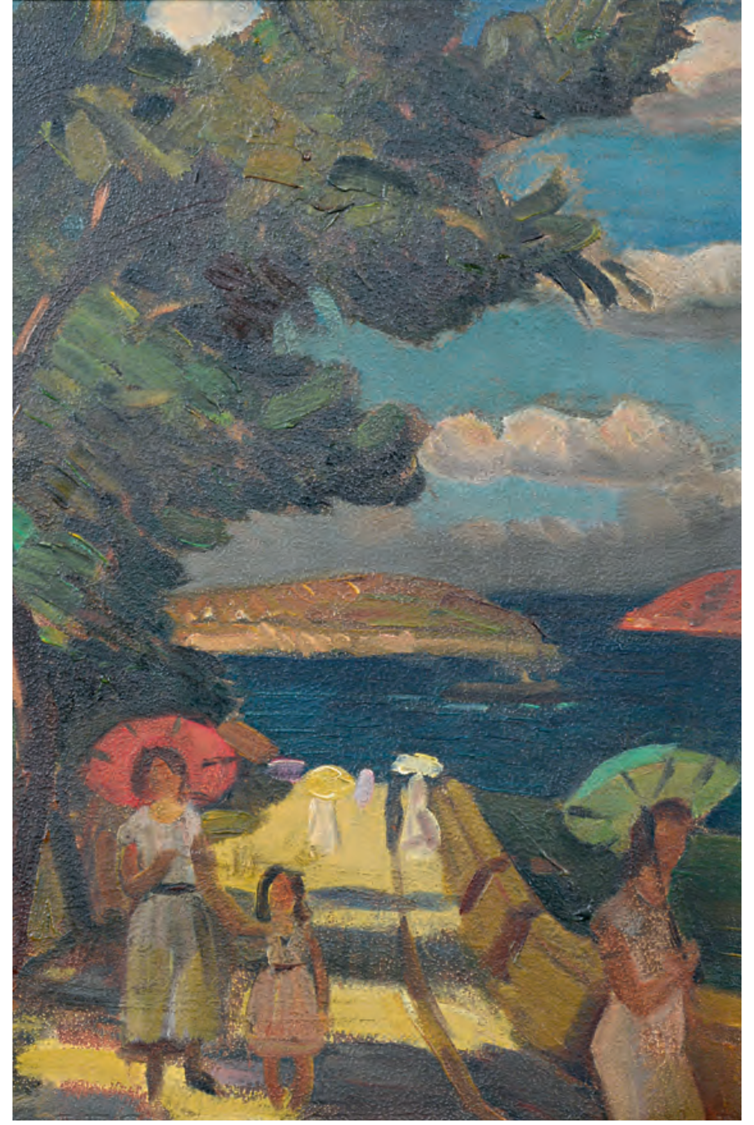
II. Dünya Savaşı tüm coğrafyada büyük yıkımlara yol açarken sanatta, temellerini millî değerlerin önem kazanmasıyla birlikte, belki bir ölçüde idealize edilen "Batı" fikrinin Türk sanatçı ve aydınında hüsrana neden olmasında da arayabileceğimiz biçimde bir dönüşüm yaşanır. Bu dönem hararetle yapılan yerellik-evrensellik tartışmaları ekseninde, Batılı sanatı salt biçimiyle mi almak gerektiği, öykünmenin boyutlarının neler olabileceği gibi sorular ortaya atılır. Sanatın geniş kitlelere ulaştırılması fikri bağlamında resmin anlaşılması, algılanması kaygısıyla figüratif resim arasında doğrudan bir bağ olduğunun altını burada çizmek gerekir. d Grubu sanatçılarından bazıları, minyatür ve hat gibi geleneksel sanatlardan esinlenir ve "sentez" kaygısıyla yeni ve farklı formlar yaratarak, çalışmaya başlarlar. Örneğin, Nurullah Berk'in 1941 tarihli *Heybeliada* resmi, d Grubu'nun benimsediği ortak ilkelere uygunken, Cemal Tollu gibi Berk'in de sonraki yıllarda konu seçimi manzaradan figür resmine kaymış ve yerel dekoratif ögelerden faydalanan bir anlayışla üretmeyi sürdürmüştür.

d Grubu, 1933-1947 yılları arasında on beş grup sergisi açarak etkisini geniş bir ölçeğe yayarken, yöresel ya da yerel bir sanat akımı yaratmayı amaçlayan bazı

27 Aksel, *Resim Sergisinde Otuz Gün*, s. 48.



13- Şeref Akdik, Orman (MB)



14- Hamit Göreli, Şemsiyeli Kadınlar (İBBŞM)

sanatçılar da grup gibi hareket etmeye başlar. Akademide resim bölümü başkanı olan Lévy'nin atölyesinde çalışan gençlerden Nuri İyem (ö. 2005), Selim Turan (ö. 1994), Avni Arbaş (ö. 2003), Nejad Melih Devrim (ö. 1995), Kemal Sönmezler, Turgut Atalay (ö. 2003) ve Abidin Dino'nun oluşturduğu "Yeniler", belli bir görüş çevresinde bir grup olarak adından söz ettirir. d Grubu'nun söylemlerine karşı çıkarak toplumcu bir resmi savunan bu sanatçılara Agop Arad (ö. 1990), Faruk Morel ve Yusuf Karaçay'ın da katılmasıyla 28 Mart 1940'ta Beyoğlu Gazeteciler Cemiyeti'nde "Liman Şehri İstanbul" adıyla bir sergi düzenlerler. Bundan sonra "Liman Ressamları" olarak da anılırlar. 1941'de düzenledikleri ikinci sergide ise Dino gruptan çıkar, Fethi Karakaş (ö. 1977), Mümtaz Yener (ö. 2007), Ferruh Başağa (ö. 2010) ve Haşmet Akal (ö. 1960) gruba dâhil olur. İyem, ikinci sergiden sonra kendilerine katılmak isteyen sanatçıların arttığı, toplumcu gerçekçi sanat anlayışının kendi kuşağı tarafından geniş ölçüde benimsendiğini belirtmiştir.[28]

Yaşadıkları toplumun resmini yapmayı isteyen Yeniler grubunun üyeleri, 1950'leri izleyen yıllarda toplumcu resim anlayışından uzaklaşacak; Nuri İyem, Avni Arbaş gibi bazı isimler non-figüratif resimlere yönelecektir.

1950'ler: Büyük Dönüşüm

Türkiye'de Avrupa sanatıyla görsel anlamda tam bir paralellik 1950'lerden itibaren izlenebilir. Sanatçıların bireysel girişimlerle farklı eğilimler peşinde olmaları bu yıllara rastlar. Elbette 1950'lerde Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi, kültür politikası temelinde artık Fransa değil ABD'nin örnek alınması, Amerika kaynaklı

28 Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı- 3, Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", s. 60; Kaya Özsezgin, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, İstanbul 1982, c. 3, s. 49.

olarak tüm dünyada yükselen bir eğilim olan soyut sanatın ülkede de baskın çıkmasına yol açar. Ayrıca sanatçıların Osmanlı geçmişine dönüp bakmaları ve gelenek sorununun tartışılmaya başlanması da 1950'ler sanatını belirlemiştir. Yüzünü geleneksel kaynaklara çeviren Turgut Zaim (ö. 1974), Malik Aksel gibi sanatçılar, yerel bir figür resmi yaratırlar. d Grubu sanatçıları ya da toplumsal içerikli çalışan sanatçılar, bu yıllarda soyut sanata yönelirler. Öte yandan Nuri İyem'in öncülüğünde 1951-1952 yıllarında kısa süre figürcü resmi devam ettiren "Tavanarası Ressamları" ile akademide öğrenim gören, geleneksel kaynaklara dönerek Türk resmini taklit tuzağından kurtarmak gibi ilkelerle ortaya çıkan On'lar Grubu da bu dönemde varlık gösterir.

Halk sanatlarının süslemeci mantığını resme dâhil ederek kendi yolunu çizen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun akademideki öğrencilerinden Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız (Sarptürk), Hulusi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez ve Ivy Stangali'nin kurucuları olduğu On'lar Grubu, tezyini sanatları kullanarak, Batı'yla bir tür kültür sentezi yaratmaktır.[29] İlk sergilerini 1947 yılında akademinin yemekhanesinde açarlar; gruba daha sonra katılan isimler arasında Turan Erol, Fikret Otyam, Mehmet Pesen ve Adnan Varınca da vardır.

Bu yıllarda akademiden mezun olarak çalışmalarını bağımsız sürdüren Naile Akıncı, hayatı boyunca İstanbul peyzajının klasik çizgide en değerli eserlerini vermiştir. Özellikle Haliç ve çevresi, sanatçının öğrencisi olduğu Léopold-Lévy'nin açık havada çalıştığı yerlerdir ve Naile Akıncı'nın resminde de önemli bir yer tutar. Eyüp ve Haliç manzaraları âdeta yaşamıyla bütünleşen sanatçı, konunun kendisi için bir hareket noktası olduğunu belirtmiştir[30].

Bu dönemde İstanbul'da sanat alanında eğitim veren ikinci kurum olarak Devlet Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun 1957-1958 öğretim yılında kurulması, baskın akademi geleneğine henüz çok küçük de olsa bir alternatif sayılabilir. Bauhaus eğitim modeli esas alınarak kurulan "Tatbikî Sanatlar"ın kuruluş amaçları arasında; Türkiye'de gelişen sanayiye katkı yapmak da önemli bir yer tutar. Tasarıma yönelik eğitim biçimiyle yeni bir arayış söz konusudur. Fransa'da XVII. yüzyıldan beri süren geleneğe sahip Güzel Sanatlar Akademisi'nin eğitiminden oldukça farklı, resimde mekân düşüncesi ve malzeme üzerine odaklanan dekoratif bir resim anlayışı hâkimdir.[31]



15- Şevket Dağ, Kızlarağası (İBBŞM)

1954 yılında, Yapı Kredi'nin kuruluşunun 10. yılı adına düzenlenen resim yarışması, 1950'ler Türkiye'sinin değişen sosyo-politik ve ekonomik görüntüsünün kültür hayatına yansımasını göstermesi açısından Türk sanat tarihinin dönüm noktalarından biridir. Yarışma, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin (AICA) kongresinin toplanması dünyaca tanınmış sanat eleştirmenlerinin İstanbul'a gelmesiyle aynı zamana denk gelmiş ve yarışmanın jürisi bu isimlerden oluşmuştur. "İş ve İstihsal" konulu yarışmaya çoğu akademi çevresinden hatırı sayılır 36 ressam, toplam 38 tablo ile katılır; birincilik, daha çok gravürleriyle tanınan Aliye Berger'in büyük boyutlu soyut bir kompozisyonuna verilir. Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi birçok ressamın tepki gösterdiği, çokça tartışılan yarışmanın bu sonucu, aslında Türk sanat tarihi için düşünce devrimi sayılabilecek önemdedir.

29 Özsezgin, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, c. 3, s. 62.

30 Üstünipek, "1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi", s. 255.

31 Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahu Antmen, "Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980)", doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2005, c. 1, s. 46-47.



16- Şefik Bursalı'ya ait bir tablo (MB)

Dönemin en ciddi galeri girişimi Adalet Cimcoz tarafından 1950'de kurulan Maya Sanat Galerisi'dir. Ancak 1955 yılına kadar açık kalabilmiştir.

1960'lı ve 1970'li Yıllar: Zaman Daha Hızlı Akarken

1960'lı yıllarda Türk sanatının ulusal bir karakter taşıyıp taşımadığı meselesi, tartışmaların ana ekseninde yer alırken, 1961 *Anayasası*'nın yarattığı görece özgürlük ortamında, artık önceki yıllarda olduğu gibi belirli akım ya da gruplardan değil, daha bireysel çalışmalardan bahsetmek mümkündür. Köy nüfusunun kente akması, Marksist düşüncelerin etkisi, artan sosyal gerçekçilik bilinci gibi etkilerle politize bir sanat çıkar karşımıza.

Öte yandan yaşamlarını orada sürdürmeleri nedeniyle Paris ekolü olarak anılan bir grup sanatçıdan söz edilebilir. Herhangi bir üslup birliğinin aranmaması gereken bu sanatçıların arasında Abidin Dino, Fikret Mualla, Selim Turan, Avni Arbaş, Nejad Melih Devrim, Mübin Orhon (ö. 1981) yer alır. İlerleyen yıllarda Komet, Yüksel Arslan, Tiraje Dimken, Utku Varlık da söz konusu ekole dâhil edilecektir. 1977 yılında İstanbul'da düzenlenen bir sergi ile Paris'te uzun yıllar yaşayan sanatçıların çoğu bir araya gelir.[32] 1962 yılından itibaren ABD'de yaşayan Burhan Doğançay ise Türk resmindeki sağlam yerinin müjdecisi duvar resimlerini çalışmaktadır. New York'ta çalışan Erol Akyavaş da, mimariden, siyasetten, sanattan, dinlerden ve daha nice fikir, inanç, kurum, kurgu ve olgudan beslenen zengin dünyasını özgün üslubuyla tuvale yansıtır.

Paris'te bir süre yaşadıktan sonra İstanbul sergilerine katılarak dikkat çeken Cihat Burak (ö. 1994), resim sanatının en önemli figürcülerinden olmuştur.

32 Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 253.



17- Ali Halil Sözel, Beylerbeyi (MB)

Birbirinden farklı konuları resmeden bu anti-akademik tavra sahip sanatçının çalışmalarından *Ayasofya Üzerine Kompozisyon*, İstanbul'un simge yapısına oldukça farklı bir bakış getirir.

İsmi İstanbul'la âdeta özdeşleşen sanatçı Devrim Erbil, minyatürlerin peyzaj anlayışından faydalanarak resimde ritmik hareketlerle kuşbakışı gördüğü kentin karmaşasını, canlı ve göz alıcı renklerle uygulamıştır. Erbil, kimi kompozisyonlarda tek bir rengin vuruculuğunu, abartılı siyah kontur çizgileriyle geri plana atarak; çatılar, kubbeler, minarelerden oluşan bir İstanbul görünümü yakalar.

Ömer Uluç'un (ö. 2010) 1960'lardan itibaren ele aldığı, Bizans'ın, Osmanlı'nın İstanbul'la özdeş tarihinden simgeleri, çoğunluğu koyu zemin üzerine özgün renk darbeleriyle elde ettiği masalımsı soyutlama görünümleri ya da denizle bağını koparmadan gerçekleştirdiği *Yalılar*, *Ada*, *Yaralı Tanker* gibi resimleri, sanatçının 2007 yılındaki "Vapurların Seyri" sergisine giden yolun başlangıcını teşkil eder.

Bu yıllarda İstanbul'da sanatçıların sergi açabileceği az sayıdaki mekândan biri Şehir Galerisi'dir. Sergilerin sayısı belirgin biçimde artsa da profesyonel galeriler için aynı şey söylenemez. Sergi açılabilecek diğer mekânların başında Kadıköy Demokrat Parti Merkezi, Amerikan Haberler Merkezi, Fransız Kültür Merkezi ile Türk-Alman Kültür Enstitüsü Galerisi gelir. Bu yıllardaki tek özel galeri girişimi ise Beyoğlu Bekâr Sokak'ta 1968'de açılan, dört yılın ardından satış yapamadığı için kapanan Galeri 1'dir.[33] Ayrıca 1967 yılında Mübin Orhon'un büyük tuvallerinden oluşan sergisi Melda Kaptana'nın "kadın giyimiyle uğraştığı" mekânda açılmak istenir ve fakat serginin

33 Antmen, "Türk Sanatında Yeni Arayışlar", s. 51.



18- Nüzhet Ayetullah Sümer, Boğaz (MB)

çok geniş yer kaplaması üzerine mekânın kimliğinden sıyrılarak, sadece eserlere ayrılması gerekir. Burası daha sonra Melda Kaptana Sanat Galerisi olacaktır.[34]

1973'te Cumhuriyet'in ellinci yılında sanat tartışmaları sürerken, 21 Haziran-15 Temmuz tarihlerinde, farklı disiplinlerin bir araya geldiği İstanbul Festivali'nin ilki gerçekleştirilir. "Plastik Sanatlar" başlığı altında yapılan etkinliklerden Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu ve İstanbul Belediyesi'nin ortak girişimiyle Resim ve Heykel Müzesi'nde gerçekleştirilen "Son Elli Yılda Türk Resim ve Heykel Sanatı" sergisi özellikle önemlidir.

1973'te kurulan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, bu yıldan itibaren İstanbul Festivali kapsamında ulusal ve uluslararası sergiler düzenlemeye başlamıştır. Aynı yıl, dönemin sanatçı ve sanat ürünlerini halka tanıtmak amacıyla 23 Temmuz-6 Ağustos tarihleri arasında Arkeoloji Müzesi bahçesinde İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sanat Sergisi adıyla resim, heykel ve seramik eserlerden oluşan ilk açık hava sergisi düzenlenmiştir. Bu sergilerde Füsun Onur, Seyhun Topuz, Teoman Madra gibi çağdaş sanatçıların yenilikçi çalışmaları yer alır. Düzenlenen İstanbul Festivali'nin amaçları arasında uluslararası bir etkinlik olmak da vardır. Devlet kurumları ve özel sektör tarafından desteklenen etkinlik 1980'lerin sonlarında Uluslararası İstanbul Bienali'ne evrilerek, dünya bienalleri arasındaki yerini alır.[35]

1975'te kurulan Görsel Sanatçılar Derneği'nin düzenlediği sergiler, 1977 yılından itibaren İstanbul

34 Melda Kaptana, *Ben Bir Bizans Bahçesinde Büyüdüm*, İstanbul 2004, s. 262-263'ten aktaran Antmen, "Türk Sanatında Yeni Arayışlar", s. 53.

35 Tüm bu sergiler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Solmaz Bunulday, "1975- 2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde Toplu Sergiler ve Kavramsallaştırma", doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2008, s. 45.

19- Avni Arbaş, İstanbul Boğazı'nda Bir Görüntü (MB)



20- Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kariye (İBBŞM)

Sanat Bayramı kapsamında iki yılda bir düzenlenen Yeni Eğilimler ile ilki 1980'de düzenlenen, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri de sanat ortamına hız katarak, yeni avangard üslupların, üretimlerin kendisine yer bulmasını sağlamış, sanat ortamına çok sesli bir yapı kazandırmıştır.

1970'li yıllarda Türkiye İş Bankası, Ziraat Bankası, Türkiye Emlak Kredi Bankası, Yapı Kredi Bankası, Akbank gibi bankaların da sergi etkinliklerine mekân sağlamaya, maddi destekte bulunmaya başlamış olmaları, o güne dek sanata destek sağlayan en büyük kurumun devlet olması olgusunu tamamıyla değiştirecektir.

Resim satışı 1980'lere gelene kadar küçük adımlarla artış göstermiştir. Dolayısıyla satışları organize edecek özel galerilere de ancak 1950'lerden sonra yavaş yavaş ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. 1975 yılında açılan Galeri Baraz, Türk resim piyasasının hareketlenmesinde önemli bir rol üstlenirken, 1976 yılında kurulan Maçka Sanat Galerisi de çağdaş sanata destek veren galerilerin başında yer almıştır. Batı tarzı ilk büyük resim müzayedesi ise yine İstanbul'da bir otelde, ancak 1979 yılında yapılmıştır.



21- Devrim Erbil, Suriçi İstanbul'dan (MB)

1980 yılında Özgün Baskı İstanbul Sanatçılarını oluşturan isimlerin, gravür tekniğiyle resim sanatının yaygınlaşmasını amaçlamaları, bu sanat üretim biçimlerinin geri planda kalmasının önüne geçmek adına önemli bir adım olmuştur. Figüratif istif düzenlemelerine yönelen Mustafa Aslıer'in yanı sıra Fethi Kayaalp, Mustafa Pilevneli, Mürşide İçmeli, Ergin İnan, İsmail Türemen, Asım İşler, Aloş (Ali Teoman Germaner) ve Süleyman Saim Tekcan, bu yıllarda gravür çalışan başlıca isimlerdir.[36] Ayrıca Gündüz Gölönü de 1969 tarihli *İstanbul'da Lodos* çalışması gibi, stilize kuşbakışı peyzaj çözümlemeleri yolunda gravürler[37] yapmayı sürdürmüştür.

Ne resminin merkezine İstanbul'u ne de şövalesini-malzemelerini İstanbul'a yerleştiren sanatçıların tümünü saymak, böylesi sınırlı bir çalışmada olanaklıdır; bu nedenle kaçınılmaz olarak hem bir seçki hem de öne çıkan eğilimleri saptamak için genellemeler yapılmıştır. Ayrıca İstanbul'u doğrudan konu edinmeyen fakat yaşadığı dönem İstanbul'unun ruhunu sanatına yansıtan onlarca isim de maalesef bu çalışmanın dışında bırakılmıştır.

Son olarak belirtilmesi gereken bir nokta, özellikle 1980'lerden sonra sanatın, sanatçı tavırlarının, galerilerin, müzelerin, eğitim kurumlarının çeşitlenmesiyle sanatın mutlak merkezinin İstanbul olmaması, hatta değişen medya olanaklarıyla birlikte sanatın bir merkezinin dahi olmaması gerektiğinin tartışıldığıdır. Günümüzde bu tek şehir merkezli yapı kısmen kırılsa da, sanata dair her alandaki sadece sayısal veriler bile bize hâlâ İstanbul'u işaret eder; öte yandan bu durumu onaylamamak, İstanbul'a olan sevgimizden hiçbir şey eksiltemez.

36 Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 308-309.

37 Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, s. 276.

İSTANBUL'DA FOTOĞRAFIN VE İSTANBUL FOTOĞRAFLARININ TARİHİ

M. SİNAN GENİM*

Dünya üzerinde varlığını bildiğimiz hiçbir şehrin[1] İstanbul kadar resmi yapılmamış, fotoğrafı çekilmemiştir. Çünkü hiçbir şehir İstanbul kadar derin ve geniş perspektifler elde edeceğiniz topoğrafik özelliklere sahip değildir.

İstanbul ile ilgili günümüze ulaşan en eski çizili belge, muhtemelen Vipsanio Agrippa (d. MÖ 64-ö. MÖ 12) tarafından hazırlanan bir dünya haritası esas alınarak Alman asıllı Konrad Pertinger (d. 1465-ö. 1547) tarafından çizilen *Tabula Pertingeriana*'da yer alan Konstantinopolis görünümüdür.

Erken döneme ait bir diğer çizim ise İtalyan asıllı Cristoforo Buondelmonti'nin (d. 1385-ö. 1430) *Liber Insularum Archipelagi* isimli Latince seyahatnamesinde yer alan ve daha sonraki tarihlerde ondan üretilmiş olan İstanbul görünümleridir.[1] Giovanni Andrea Vavassore'nin 1500'lü yılların hemen başında çizdiği İstanbul görünümü ise bize şehrin XV. yüzyıl sonu görüntüsü hakkında bilgi vermektedir. İstanbul'a ait ilk panorama 1559 yılında Danimarka kökenli ressam Melchior Lorichs tarafından çizilir. Augier Ghislain de Busbecq'in [Ogier Ghiselin de Busbecq] elçilik heyetinde bulunan Lorichs, 22 Ocak 1555 tarihinde şehre gelir ve 1559 yılının ikinci yarısında Viyana'ya geri döner. İstanbul'da kaldığı süre içinde pek çok çizim yapan sanatçının en önemli eseri 45x11.275 cm ebadındaki siyah-beyaz ve sepya eserdir.[2] Galata Kulesi'nden yapılan bu çizim, Sarayburnu'nda Eyüp'e kadar İstanbul görünümü içermektedir. Aynı zamanda Matrakçı Nasûh'un Kanunî Sultan Süleyman'ın 1534-1535 tarihindeki Irak seferinin başlangıç noktası olarak çizdiği İstanbul görünümü ile Nakkaş Osman'ın 1584 tarihli İstanbul tasviri önemli çizili belgelerdir.

Hemen her yüzyılda pek çok sanatçı tarafından çeşitli manzara ve yapı çizimleri yapılan bu şehrin, Philipp Ferdinand von Gudenus tarafından 1740 yılında İsveç Elçiliği bahçesinden çizdiği 10 parçalık panorama[3] ile Cornelius de Bruyn'un tarafından çizilen 1700'lü tarihlerin ilk yıllarına ait panorama,[4] Antoine Ignace Melling'in Harem'den İstanbul görünüşü[5] önemli belgeler olarak günümüze ulaşır. Her ne kadar fotoğrafın yaygınlaşmasından sonra da olsa Joseph Schranz'ın 1855 tarihli Boğaziçi panoramalarını da unutmamak gerekir.

XVIII. yüzyılın sonlarına doğru, 1797 yılında İngiliz Robert Baker 360 derecelik panoramik resim tekniğinin patentini alır. Bu teknikle yaptığı ilk çalışmalar, Londra panoramalarıdır. Büyük yankı uyandıran bu çalışmaların hemen sonrasında 1801 yılında bu kere muhteşem bir İstanbul panoraması sergilenir. Robert Baker'in oğlu Henry Aston Baker tarafından hazırlanan bu panorama, daha sonra 1813 yılında 65x450 cm ebadında, toplam sekiz parçadan oluşan elle renklendirilmiş "aquratinta" tekniğinde sınırlı sayıda çoğaltılır.[6] Bu tarihten sonra, Eugene Flandin (ö. 1889), Montagu B. Dunn (ö. XIX. yüzyıl), Joseph Schranz (ö. 1867) gibi sanatçılar tarafından resim ve panoramalar yapılsa da artık fotoğraf devri başlamıştır.

Bilinen ilk fotoğraf Fransız emekli subay Joseph Nicephore Niepce tarafından 1826 yılında sekiz saatlik bir pozlama süresi sonrası bir kulübenin çatısı üzerindeki güvercin yuvasının bulanık bir görüntüsü olarak elde edilir.[7] Niepce 1829 yılında benzer çalışmalar yapan Louis

* Mimar. Fotoğraflar ve altyazıları yazar tarafından hazırlanmıştır.

1 Semavi Eyice, *Cristoforo Buondelmonti,* İstanbul 1964.

2 Cyril Mango ve Stéphane Yerasimos, *Melchior Lorichs' Panorama of İstanbul* 1559, Bern 1999.

3 Auguste Boppe, *XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları*, çev. Nevin Yücel-Celbiş, İstanbul 1998, s. 159-160.

4 Corneille Le Brun, *Voyage au Levant* Paris 1714, plan 22A.

5 Ekrem Işın (ed.), *Uzun Öyküler: Melling ve Dunn'ın Panoramalarında İstanbul*, İstanbul 2008.

6 Sedad Hakkı Eldem, *İstanbul Anıları*, İstanbul 1979, s. 28-29, 48-51.

7 Alberto Modiano, *Fotoğraf Tarihine Giriş*, İstanbul 2007, s. 21-23.


1- Topkapı Sarayı Alay Köşkü, arkada Bâb-ı âlî (1843, Girault de Prangey)


2- Üsküdar Selimiye Camii (1843, Girault de Prangey)

Jasques Mande Daguerre ile ortaklık kurarak bu tekniğin gelişimi üzerinde çalışmaya başlar. 1833 yılında Niepce'nin ölümünün ardından Daguerre çalışmalara devam eder ve otuz dakikanın altına inen pozlama süresi ile bir görüntü elde etmeyi başarır.[8] 1839 yılının Ağustos ayında Fransız Bilimler Akademisi bu keşfi, "daguerreotype" (dagereotip) adıyla resmîleştirerek duyurur. Bu konuda elimizde bulunan en eski Osmanlı belgesi 28 Ekim 1839 (19 Şaban 1255) tarihli *Takvîm-i Vekâyi* gazetesinde çıkan haberdir. Haberde fotoğrafın icadının tarihî seyri anlatılmakta, teknik özelliklerinden ve mucidi Daguerrre'den ve bu konuda çalışmalar yapan İngiliz William Henry Fox Talbot'tan bahsedilmektedir.[9] Hatta bildiğimiz kadarıyla söz konusu yıllarda başka hiçbir kaynakta rastlamadığımız renkli fotoğraf imkânından da söz edilmektedir.[10] Duyurusundan üç ay sonra günlük bir gazetede kendine yer bulan bu yöntem hızla yaygınlaşır ve ilk fotoğrafçılar makinalarını yanlarına alarak ilginç buldukları yerlerin fotoğraflarını çekmeye başlar. Osmanlı İmparatorluğu coğrafyası ve özellikle İstanbul, bu ilk karelerin çekildiği yerlerden olacaktır.

Cerîde-i Havâdis gazetesinin 17 Temmuz 1842 tarihli 95. sayısında Louis Daguerre'nin öğrencilerinden Fransız asıllı Compas (Kompa) isimli bir gezgin fotoğrafçının İstanbul'da fotoğraf çektiğine dair bir haber yayımlanır. Ne yazık ki Compas'ın İstanbul'da kalış süresi ve yaptığı çalışmalar hakkında herhangi bir bilgi yoktur. İstanbul'da yerleşik olarak faaliyet gösteren ilk fotoğraf sanatçısı, dagereotip yöntemi ile fotoğraf çeken ve Perşembepazarı civarında stüdyosu bulunan Alman asıllı Abresche'dir. Abresche tarafından çekilmiş olup, günümüze ulaşan tek dagereotip, Ermeni asıllı sarraf Nigoğos Hovyan'ın 21 Mart 1843 tarihinde çekilmiş olan portresidir.[11]

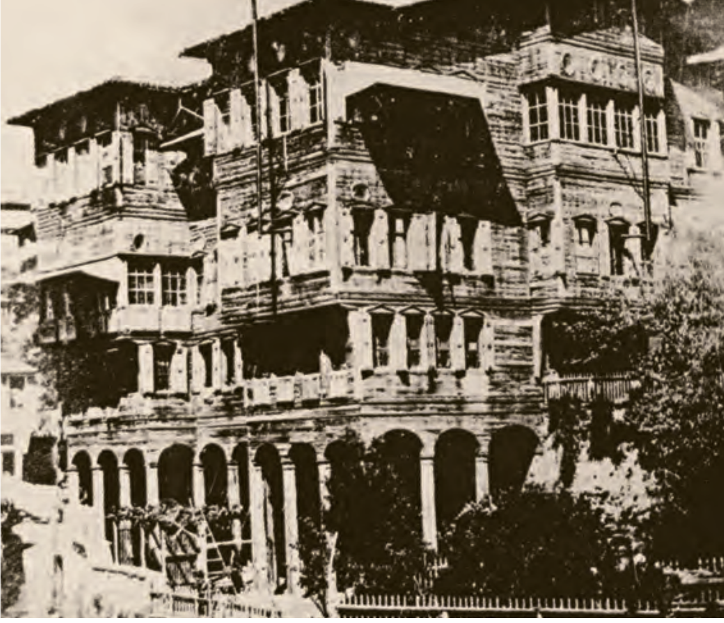
İstanbul'da profesyonel anlamda faaliyet göstermiş en önemli dagereotip stüdyolarından biri de İtalyan asıllı Carlo ve Giovanni Naya kardeşlere ait stüdyodur. Naya kardeşlere atfedilen ve günümüze ulaşan üç örnek de portre olup, bu karelerden ikisi Osman Hamdi Bey'e (ö. 1910), biri ise babası İbrahim Edhem Paşa'ya (ö. 1893) ait görüntülerdir. Bu yöntem ile faaliyet gösteren bir diğer stüdyo ise, 27 Ocak 1847 tarihli *Cerîde-i Havâdis* gazetesinde ilanını gördüğümüz Fransız asıllı karı-koca fotoğrafçılar Laurent (Loran) Astraslardır.

8 Modiano, *Fotoğraf Tarihine Giriş,* s. 24-29.

9 Modiano, *Fotoğraf Tarihine Giriş,* s. 32-35.

10 Hidayet Nuhoğlu ve Orhan Çolak, "Türkiye'ye Fotoğrafın Girişi", *Gezgin*, 2007, sy. 6, s. 6-13.

11 Kevork Pamukciyan, "Osmanlı Döneminde Fotoğrafçılık", *TT,* 1987, sy. 48, s. 28.



3- Bebek Yorgaki Çelebi Evi (1858)

1850'lerin hemen başında dagereotip fiyatlarının düşmesi, sayıları giderek artan profesyonel stüdyolar ve bu yönteme ilgi duyan amatörler, fotoğrafı İstanbul'un günlük yaşamının bir parçası hâline getirir. Örneğin Galata'da dükkânı bulunan Tabibart isimli biri 1849 yılı içinde iki kere *Journal de Constantinople* gazetesine ilan vererek, hem dagereotip hem de "calotype" (kalotip) yöntemleri için kamera ve teçhizat sattığını bildirmektedir.

Bu ilandan da anlaşılacağı üzere dagereotip yönteminin yanı sıra artık kalotip yöntemi de kullanılmaktadır. Günümüzde hâlen geçerli olan ve klasik bir fotoğrafçılık yöntemi olan negatif görüntüden laboratuvar ortamında pozitif baskı elde edilmesi, İngiliz bilim insanı William Henry Fox Talbot tarafından keşfedilir. 8 Şubat 1841 tarihinde bu yöntemin patentini "talbotype" (talbotip) adı altında alır. Ancak daha sonraları bu sözcük uluslararası fotoğrafçılık alanında yerini kalotip kelimesine bırakacaktır.

Fotoğraf kelimesi Grekçe *photos* ve *graphos* kelimelerinin birleşimi olan "ışığın yazısı" anlamına gelir. Talbot tarafından bulunan yöntem için kullanılan kalotip ise *kalos* ve *typos* kelimelerinin karşılığı olan "güzel baskı" anlamında kullanılmaktadır. Dagereotip fotoğraflarda gümüş kaplı metalin parlak yüzeyinde elde edilen keskin çizgiler ve derin kontrastlar, kalotip fotoğraflarda yerlerini daha yumuşak çizgilere, beyaz, gri ve siyah tonların birbirlerine yumuşak geçişlerle bağlanmalarını sağlamaktadır.[12]

1850'li yılların başlarında İstanbul'da özellikle de Beyoğlu bölgesinde birbiri ardına profesyonel fotoğraf atölyeleri açılmaya başlanır. İlk fotoğraf stüdyosu, Vasilaki Kargopulo tarafından faaliyete geçirilir. Daha sonra 1852-1854 yılları arasında ortağı Maggi ile birlikte çalışan Ernest Edouard de Caranza, 1855-1856 yılları arasında İstanbul'a gelerek bir dagereotip stüdyosu açan ve bu atölyeyi 1858'de Viçen (Vincent) Abdullah'a devreden Alman asıllı Rabach, Fransız asıllı Alphonse Durand ve yine Fransız asıllı Jules Derain bir dönemin tanınmış fotoğrafçılarıdır.

Bu dönemde stüdyo içi çekimlerin yanı sıra dış mekân, manzara ve mimari anıtların da çekimleri yapılır. Ancak belki de az sayıda talibi bulunduğu için portrelere kıyasla çok daha nadir bulunan dış mekân çekimlerinden günümüze çok az sayıda görüntü ulaşmıştır. Dış mekân dagereotip çekimlere ait bilinen en eski örnekler, Fransız asıllı gezgin sanatçı Joseph Philibert Girault de Prangey tarafından çekilen karelerdir. Hemen hepsi 1843 yılında çekilen bu fotoğraflar, Bebek Yorgaki Çelebi Evi, Bebek dalyanları, Ortaköy Sahilsarayı, Üsküdar Ayazma Camii, Topkapı Sarayı Alay Köşkü ve Beyazıt Kulesi'nden çekilen İstanbul panoraması gibi görüntülerdir. Bu arada sanatçının kendi el yazısı ile "sürücü" olarak belirttiği 95x122 mm ebatlarındaki portre, İstanbul'da çekilen en eski kıyafet ve meslek konulu fotoğraf olarak kabul edilir. İstanbul'da kalotip yöntemini kullanan ilk fotoğrafçı ise, İngiliz asıllı George W. Bridges'tir. Bridges'in 1846 yılında yaptığı çekimleri takiben, 1849'da bu kere Dr. Claudius Galen Wheelhouse İstanbul'u ziyaret ederek bir dizi çekim yaparsa da bu karelerden hiçbiri günümüze ulaşmaz.

Kalotip yöntemiyle çekilen ve günümüze ulaşan en eski İstanbul fotoğrafları, İrlanda asıllı fotoğrafçı John Shaw Smith'e ait karelerdir. 1851 yılının Kasım ayında İstanbul'a gelen Smith'in Beyoğlu'nda bir sokak, Tophane Kılıç Ali Paşa Camii, Sultanahmet Meydanı ve Ayasofya görüntüleri, XIX. yüzyıla dair önemli tespitlerdir. Kasım 1851-Ocak 1852 tarihleri arasında aynı yöntemle bir dizi İstanbul fotoğrafı çeken bir diğer sanatçı da Fransız asıllı mimar Alfred-Nicholas Normand'dır. 1852 yılının Mart ayında ise Fransız asıllı Alphonse Durand hem dagereotip hem de kalotip yöntemlerini kullanarak, Beyazıt Kulesi'nden Galata Köprüsü ve liman, Süleymaniye Camii gibi çok azı günümüze ulaşan bir dizi fotoğraf çeker. Daha sonraları Dubois de Nehaut, Pierre Tremaux ve Pietro Luchini gibi fotoğrafçılar da İstanbul'un çeşitli görüntülerini çekerler.

İstanbul'a ait günümüze ulaşan ilk toplu fotoğraf serisi, Claude-Marie Ferrier tarafından 1859 yılının

12 Bahattin Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, İstanbul 2003, s. 29.



4- Beyoğlu'nda bir sokak, Kasım 1851, John Shaw Smith ?x?, Kalotip,

sonlarına doğru çekilen 75 karedir. Fotoğrafçılığının ilk yıllarında dagereotip yöntemini kullanan Ferrier, daha sonraları kendi geliştirdiği albüminli cam levha üzerine pozitif stereografik fotoğraflarıyla üne kavuşur.[13] Belgesel açıdan çok büyük önem taşıyan bu kareler içinde 11 Ağustos 1863 tarihinde çıkan bir yangın sonucu yanan Topkapı Sahilsarayı'nı gösteren iki kare[14] ile Unkapanı Azapkapı arasında yer alan Hayratiye Köprüsü,[15] Anadoluhisarı,[16] Büyükdere Godefroy de Bouillon Çınarı[17] gibi ilginç ve dramatik fotoğraflar bulunmaktadır.

1850'li yılların başında hemen tüm fotoğrafçıların kullanmak zorunda olduğu dagereotip veya kalotip yöntemleri, ileri düzeyde teknik bilgi ve el alışkanlığı gerektirdiği için gerek stüdyo, gerekse gezgin fotoğrafçı sayısı oldukça azdır. İngiliz Frederick Scott Archer, Mart 1851 tarihinde keşfettiği ıslak kolodyon yöntemi ile fotoğrafçıların önünü açar. Bu yöntemi benimseyen Francis Bedford'un 1862 yılı Mayıs ayı içinde çektiği fotoğraflar arasından yayımladığı 16 kare, İstanbul'un tarihi açısından önemlidir. Hemen hemen aynı tarihlerde Henri Bevan tarafından çekilen ve 1864 yılında sergilenen İstanbul görüntüleri de bulunmaktadır.

XIX. yüzyıl Orta Doğu fotoğraf tarihi açısından en önemli isim Felix Bonfils'tir. Fransız asıllı fotoğrafçı, Beyrut'ta 1867'den 1918'e kadar faaliyet gösteren bir stüdyo açar. 1870'li yıllarda İstanbul'a gelen Bonfils, bir dizi çekim yapar. Bu çekimlerin içinde Galata Kulesi'nden çekilmiş ve günümüze ulaşan 6 karelik İstanbul panoraması dönemin yapılarını tanımak açısından önemlidir.[18]

13 Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, s. 87; Basch 1997.

14 Sophie Basch (ed.), *Voyage a Constantinople Léopold de Belgique Photographie de Claude-Marie Ferrier*, Bruxelles 1997, s. 131, 149; M. Sinan Genim, *Konstantiniyye'den İstanbul'a: XIX. yüzyıl ortalarından XX. yüzyıla Boğaziçi'nin Rumeli yakası fotoğrafları, İstanbul,* İstanbul 2006, s. 158-161.

15 Basch (ed.), *Voyage*, s. 146.

16 Basch (ed.), *Voyage,* s. 99.

17 Basch (ed.), *Voyage,* s. 140.

18 Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, s. 91.



5- Galata Kulesi'nden İstanbul, 1853-54, James Robertson 604X250 mm, Asitli Kâğıt

Optik alanındaki gelişmeler sonucu Fransız Adolphe Disderi tarafından piyasaya sürülen 60x90 mm ebadında çekim yapan kamera, fotoğraf çekiminin yaygınlaşması açısından çok önemli bir adımdır. Gerek dagereotip gerekse kalotip yöntemlerinin kullanılmasından bir süre sonra stereograf adı verilen farklı bir yöntem de rağbet görmeye başlar. Telgraf ve mikrofonun bulunuşuna katkılarıyla da tanınan İngiliz Charles Wheatstone tarafından keşfedilen bu teknik ile merkezleri birbirinden 90 mm aralıklı iki kamera tarafından çekilen ve benzer bir alet vasıtasıyla seyredilen ikiz kareler, derinlik hissi verdiği için izleyene sanki üç boyutlu bir görüntü izlenimi vermektedir.

1863'te Fransız asıllı Charles Gerard, 1868'de ise Jules Andrieu, stereograf tekniği ile bir dizi İstanbul fotoğrafı çeker. Daha sonra 1871 yılında İstanbul'a gelen ve kolodyon tekniğiyle çalışan Frank Mason Good, hem diğer yöntemler, hem de stereograf tekniği ile çeşitli çalışmalar yapar. Çoğunluğu günümüze ulaşan bu kareler, XIX. yüzyılın üçüncü çeyreğindeki en önemli İstanbul görüntüleri olarak kabul edilir.[19]

İstanbul'un fotoğraf tarihi açısından en önemli ismi hiç şüphesiz James Robertson'dur. Robertson, İstanbul'a 1841 yılında Osmanlı darphanesini yenileme çalışmaları sırasında gelir ve darphanede başhakkâk olarak çalışmaya başlar. Fotoğrafçılığa nasıl başladığı ve teknik eğitimini kimden aldığı bilinmemektedir. Robertson hakkâklığının yanı sıra ressamdır; muhtemelen 1849 yılında yaptığı bir suluboya resmi, Albert Smith tarafından 1850'de yayımlanan *A Month at Constantinople* isimli kitapta kullanılır.[20] Robertson'a ait ilk fotoğraflardan faydalanılarak yapılan İstanbul konulu gravürlerin, 1853-1855 yılları arasında *Illustrated London News*'te yayımlandığı bilinmektedir. 1854 Mayıs ve Haziran aylarında yayımlanan, Üsküdar Selimiye Kışlası civarında konaklayan Britanya Krallığı birliklerine ait dört ayrı gravürün altında "From a daguerreotype by J. Robertson" ibaresi bulunmaktadır.

Robertson'un en erken tarihli fotoğraflarından biri, 8 Eylül 1853 tarihli *Illustrated London News*'te yayımlanan Dolmabahçe Sarayı kapısının inşaat hâlindeki görüntüsünün gravürüdür. Asitli kâğıda baskı tekniğindeki pek çok Robertson imzalı İstanbul fotoğrafı günümüze ulaşmıştır. İstanbul'un yanı sıra Kırım Savaşı sırasında çektiği karelerle ünlenen Robertson, 1856 yılının bahar aylarından itibaren kayınbiraderi Felice Beato ile birlikte çalışmaya başlar. Bundan sonra zamanla artan rekabet nedeniyle stüdyolarını kapatacakları 1867 yılına kadar devam eden bu birliktelik sırasında çektikleri fotoğraflara da "Robertson&Beato" imzasını atacaklardır.[21]

Erken dönemde İstanbul'da faaliyet gösteren bir diğer yabancı asıllı fotoğrafçı da Fransız asıllı mühendis Ernest Edouard de Caranza'dır. Caranza'nın ilk kez Şubat-Mart 1852 tarihinde fotoğraf çekmeye başladığı bilinmektedir. 1852 yılı içinde oluşturduğu İstanbul dizisi, şehrimizle ilgili en eski ve geniş kapsamlı belgeleme çalışmasıdır. Çoğunluğu 1852 yılını taşıyan bu kareler, kalotip yöntemiyle mumlanmış kâğıt negatifler olarak çekilmiştir. III. Ahmet Çeşmesi, Galata Kulesi, Sultanahmet Meydanı ve Ayasofya, Dolmabahçe Sarayı, Küçüksu Çeşmesi ve çeşitli Beykoz görüntüleri, öne çıkan

19 Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, s. 92-97; Genim, *Konstantiniyye'den İstanbul'a* (2006), s. 150-151.

20 Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, s. 109.

21 Bahattin Öztuncay, *James Robertson Pioneer of Photography in the Ottoman Empire*, İstanbul 1991; Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, s. 101-153; Genim, *Konstantiniyye'den İstanbul'a* (2012), s. 528-529.



kareler olarak bilinir. 1853 yılında ortak olduğu Maggi ile birlikte Beyoğlu'nda bir stüdyo açan Caranza, 1855 yılı başlarında bu girişimini sonlandırır.[22]

İstanbul'daki ilk yerli fotoğraf stüdyosu, Beyoğlu'nda bulunan Rus Elçiliği'nin yanında, Grand Rue de Pera 311 adresinde 1850 yılında faaliyete başlayan Vasilaki Kargopulo'ya ait olup, başlangıçta stüdyoda portre fotoğrafları çeken Kargopulo, gelirini artırmak amacıyla İstanbul'a gelen turistlerin ilgisini çekeceğini düşündüğü "Kıyafetler ve Meslekler" adıyla bir fotoğraf serisi hazırlamaya başlar. Erken dönem fotoğrafları içinde 1860 yılında çektiği Sultanahmet Meydanı, Topkapı Sarayı kareleri ile Nuruosmaniye ve Sultanahmet camilerini konu alan stereografları önemlidir.[23] Sultan Abdülmecid (1839-1861) döneminde saray ile yakın ilişkiler içinde bulunan Vasilaki Kargopulo, Sultan Abdülaziz'in (1861-1876) tahta çıkmasıyla birlikte bu ayrıcalığını kaybeder. Uzun yıllar boyunca kendi çabası ile ayakta durmaya çalışan Kargopulo için Sultan II. Abdülhamid'in (1876-1909) tahta çıkışı, yeniden güzel günlerin başlangıcı olur. Kısa süre sonra fotoğrafa çok meraklı olan sultan tarafından kendisine verilecek olan "Mâbeyn-i Hümayun Fotoğrafçısı" (Saray Fotoğrafçısı) unvanını, ölüm tarihi olan 1886 yılına kadar muhafaza edecektir.

Çoğunluğu 210x270 mm ebatlarında olan ve 1865 ila 1885 yılları arasındaki değişik zamanlarda çekilmiş çok sayıda İstanbul fotoğrafının yanı sıra 1878-1879 tarihlerinde çekilmiş 36 kareden oluşan yedi adet panorama, fotoğraf tarihimiz açısından çok önemlidir. Kargopulo'nun biri Galata Kulesi, diğeri Beyazıt Kulesi'nden 1875 yılında çekilmiş iki adet İstanbul panoraması daha bulunmaktadır. Vasilaki Kargopulo'nun 26 Mart 1886 tarihindeki ani vefatı sonrası oğlu Konstantin Kargopulo babasının yerine 11 Nisan 1886 tarihinde "Saray Fotoğrafçısı" unvanı ile taltif edilir. Yaptığı çalışmaların başarısız bulunması nedeniyle 1889 yılı başlarında bu unvanı kaldırılan Konstantin sıkıntılı bir dönem sonrası 27 Mayıs 1895 tarihinde stüdyosunu kapatır.

Fotoğraf tarihimiz açısından önemli bir diğer isim, hiç şüphesiz Pascal Sebah'tır. 1857 yılında Tomtom Sokağı 10 numarada "El Chark Société Photographic" adıyla bir stüdyo açan Sebah, Kargopulo'dan sonra profesyonel olarak faaliyet gösteren ikinci Osmanlı vatandaşıdır. Manzara fotoğrafçılığı alanında en kaliteli çalışmalarını, 1862-1875 yılları arasında gerçekleştiren Pascal Sebah'ın özellikle 1862 yılında hazırladığı ilk İstanbul serisinden ne yazık ki günümüze çok az örnek kalmıştır. Sebah'ın 1875 yılında *Catalogue des Vues d'Egytpe, Nubie, Athenes, Constantinople et Brousse* adı altında yayımladığı firma kataloğunda, 400 adet fotoğraf ile 6 adet panorama bulunmaktadır. Bu katalogda, İstanbul'a ait 1'den 141'e kadar numaralanmış farklı manzara ve mimari eser fotoğraflarının yanı sıra, biri Galata, diğeri Beyazıt Kulesi'nden çekilmiş, 10'ar kareden oluşan iki adet İstanbul panoraması olduğu görülmektedir. Gerek 1870 tarihli büyük Beyoğlu yangını, gerekse 1881 yılında Tomtom Sokağı'ndaki stüdyoda çıkan yangın, Pascal Sebah'ı hem maddi hem de manevi açıdan büyük sıkıntıya sokar. Toparlanma sürecine giren sanatçı, 25 Haziran 1886 tarihinde vefat eder. Stüdyonun devamı için acilen bir ortak bulunması gerekmektedir. Annesinin çabaları ile o sırada 14 yaşında olan oğlu Jean (Pascal), 1888 yılında Fransız asıllı fotoğrafçı Polycarpe Joaillier ile ortaklık

22 Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, s. 154-175; Genim, *Konstantiniyye'den İstanbul'a* (2012), s. 122-123, 140-141.

23 Bahattin Öztuncay, *Vasilaki Kargopulo*, İstanbul 2000, s. 33-37.



6- Dolmabahçe Sarayı ile Valide Camii, yanında 1939 yılında İsmet Paşa Stadının yapılması için yıkılan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu, 1862-63, Abdullah Biraderler 280x217 mm, Albümin Kâğıt

yapar ve stüdyonun adı Sebah&Joaillier olarak değiştirilir. Bu stüdyo, 1899 yılında Abdullah Biraderler'in arşivlerini satın alacaktır. Joaillier'in Paris'e dönmesinden sonra J. Sebah, 1908 yılında stüdyoyu satar. 1950 yılında da Bedros İskender, hemen hemen yüz yıl süren bir faaliyet dönemini takiben firmayı kapatarak yurt dışına yerleşir.

Gerek Pascal Sebah, gerekse Sebah&Joaillier döneminde çekilen İstanbul'a ait pek çok kare günümüze ulaşarak şehrin tarihine ilişkin zengin bir görsel bilgi sağlamaktadır. Özellikle Pascal Sebah, gerçek bir fotoğraf ustasıdır; öylesine ustalaşmıştır ki, 1870'li yılların başında çektiği Kız Kulesi manzarasına o günkü elverişsiz koşullarda fotomontaj bile yapar. 51 sıra numaralı "La Tour de Lèandre" karesinin ön planında yer alan, iki kürekçi ile üç kadının bulunduğu ince uzun piyade, daha sonra kareye yerleştirilmiş bir stüdyo montajıdır.[24] Sebah&Joaillier'in 1887 yılı sonrasında çektikleri 2.000'in üzerindeki fotoğrafı içeren katalogdaki 1.660 kare, çeşitli İstanbul manzaraları, Osmanlı kıyafetleri, meslek ve sokak satıcılarını belgelemektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli fotoğraf stüdyosu hiç şüphesiz Viçen Abdullah (Abdullahyan) tarafından "Abdullah Frères" adıyla 1858 yılında Beyoğlu'nda faaliyete geçirilen stüdyodur. Gelecekte ilk saray fotoğrafçısı olacak olan Viçen Abdullah, fotoğraf serüvenine 1856 yılında İstanbul'a gelen Alman asıllı sanatçı Rabach'ın yanında başlar. 1858'de Rabach'ın Almanya'ya dönme kararı üzerine stüdyoyu devralan Viçen'in, Gomidas, Hovsep, Kosmi ve Kevork adlarında dört erkek kardeşi ile üç kız kardeşi bulunmaktadır. Başlangıçta dagereotip ve kâğıt üzerine portre çekimleri yapan bu stüdyo, 1899 yılında Sebah&Joaillier'e satılıncaya kadar faaliyetini sürdürür. Başlangıçta Viçen'e kardeşleri Hovsep ve Kevork yardım etmektedir. Bu dönemde "Vincent Abdullah Frères" (Viçen Abdullah ve Kardeşleri) adıyla faaliyet gösteren stüdyo ismini 1861 yılından itibaren "Abdullah Frères"e (Abdullah Kardeşler) dönüştürecektir.

1863 yılı Abdullah Kardeşler için yeni bir başlangıç olur; kendilerine verilen "Osmanlı Saray Fotoğrafçısı" unvanı işlerinin hızla gelişmesini sağlar. Fotoğraflarının yer aldığı ilk sergi, 1863 yılının Şubat ayında Sultanahmet Meydanı'nda düzenlenen Sergi-i Umumî-i Osmanî'dir. En başarılılarını 1862-1866 yılları arasında gerçekleştirdikleri dış mekân çekimleri arasında, 1865 yılı sonrası çekilen Beyazıt ve Sultanahmet görüntüleri, Beykoz sokakları ve

24 Genim, *Konstantiniyye'den İstanbul'a* (2006), s. 98-99.



7- Dolmabahçe Sarayı ve saray ahırları, (ön cephe), 1876-77, Pascal Sebah 296x225 mm, Albümin Kâğıt

Kurbağalıdere yazlıkları günümüze ulaşan olağanüstü güzellikteki görüntülerdir. 1867 Paris Sergisi, Abdullah Kardeşler için büyük bir başarıyı birlikte getirir. Özellikle manzara fotoğraflarına olan ilgi, onları kısa sürede bütün Avrupa'nın tanımasına yol açar. 1870'li yılların başında Kosmi Abdullah'ın Beyazıt Kökçübaşı adresinde kendi adına bir stüdyo çalıştırmaya başlaması fotoğraf stüdyolarının suriçinde de faaliyete başlaması açısından ilginçtir. Kısa süre sonra bu stüdyoya Mateos Papazyan ortak olur. 1879 yılında ise Kosmi, bu stüdyoyu Nikolaos Andriomenos'a devreder. Daha sonra Tarlabaşı'nda yeni bir stüdyo açan fotoğrafçı, 1880'lerin sonuna kadar bu stüdyoda faaliyet gösterir. 1900'lü yılların başında "Abdullah Frères Fils" (Abdullah Kardeşler Oğulları) adıyla bir stüdyo çalıştıracak olan Abro ve Levon Abdullah, Kosmi Abdullah'ın çocuklarıdır. Sultan Abdülaziz'in 29 Mayıs 1876 günü tahttan indirilmesi Abdullah Biraderler'in başına gelen en büyük felakettir, fakat yine de saraya yakın olmanın avantajını kullanmaya devam etmektedirler. Ancak 1877-1878 tarihli Osmanlı-Rus Savaşı sonrası Yeşilköy'e kadar gelen Rus Ordusu ile olan yakın ilişkileri Sultan II. Abdülhamid tarafından hoş karşılanmaz ve saray fotoğrafçılığı unvanı ellerinden alınır. Vasilaki Kargopulo'nun 1886'da aniden ölmesi ve yerine getirilen oğlu Konstantin'in başarısız olması, on yılı aşkın bir süre sonra Viçen Abdullah'ın yeniden saray fotoğrafçılığına atanmasına yol açar. Ancak eski günlerin görkemine kavuşmak artık bir hayaldir. 1899 tarihinde Sebah&Joaillier firmasına satılan stüdyo, bu tarihten sonra çekilen fotoğrafları "S&J Successeurs" (S&J Halefleri) ibaresi ile piyasaya sunacaktır.

İstanbul'un fotoğraf tarihi içinde Guillaume Berggren'in de ayrı bir yeri vardır. 1866 tarihinde İsveç'ten İstanbul'a gelen Berggren ilk fotoğrafçılık deneyimine Büyükdere'de başlar, kısa süre sonra ise Beyoğlu'na taşınır. Önceleri portre çekimleri yapan sanatçı, daha sonra manzara fotoğrafçılığı konusunda uzmanlaşır. İlk geniş kapsamlı İstanbul dizisini 1875 yılı içinde hazırladığı sanılan Berggren'in çok sayıda manzara fotoğrafının yanı sıra 1875 ve 1876 tarihlerinde çektiği iki adet sekizer karelik Boğaziçi ve İstanbul panoramaları[25] ile Galata ve Beyazıt panoramaları muhteşem görüntülerdir. 1887 yılında Kasımpaşa Tersanesi ve Cibali Tütün Fabrikası için hazırlamış olduğu albümler, dönemin sanayi yapılarını günümüze aktaran tespitlerdir. 1910'lu yılların başında

25 Genim, *Konstantiniyye'den İstanbul'a* (2006), s. 302-303; Genim, *Konstantiniyye'den İstanbul'a* (2012), s. 836-837.



8- Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nun dıştan görünümü, 1853-54, James Robertson 257x308 mm, Asitli Kâğıt

ekonomik açıdan sıkıntı yaşayan sanatçı, elinde bulunan bir dizi cam negatifi Alman Büyükelçiliği'ne satar ve 26 Ağustos 1920 günü yaşama veda eder.

1879 yılında Kosmi Abdullah'ın Beyazıt'taki stüdyosunu devralan Nikolaos Andriomenos kısa süre içinde İstanbul'un önde gelen stüdyoları arasına girer. Daha sonra genellikle portre çekimleri yaptığı atölyesini Beyoğlu'na taşır. 1895 yılından itibaren dış mekân çekimleri de yapan Andriomenos'un çektiği İstanbul dizilerinin negatif numaraları 260 sayısını aşmaktaysa da bu karelerin çoğu yeterli kalitede değildir. 1929 yılında vefat eden Nikolaos Andriomenos'un yerine oğlu Athanasios, "Foto Saray" adı altında portre çekimlerine devam eder ve 1955 yılında bu stüdyoyu kapatır.

1880'li yılların başında Yervant, Kirkor ve Artin isimlerindeki üç kardeş Beyoğlu'nda "Gülmez Kardeşler" adı altında bir fotoğraf stüdyosu açarlar. Portre çalışmalarının yanı sıra 1880'li yılların ikinci yarısında bir dizi İstanbul fotoğrafı çekerler. Özellikle 1885-1900 yılları arasında çektikleri İstanbul panoramaları oldukça başarılı çekimlerdir. 1893 yılında açılan Chicago Sergisi'ne katılmaları ve buradaki başarıları Sultan II. Abdülhamid'in ilgisi çeker ve kendilerine "Sultanın Fotoğrafçısı" unvanını kullanmaları izni verilir. 1900'lü yılların başında Gülmez Kardeşler stüdyolarını Aşil Samancı'ya devrederek faaliyetlerine son verirler. Bu devir sonrası "Apollon Fotoğrafhanesi" olarak isim değiştiren stüdyo, 1922 yılına kadar çalışmalarını sürdürür.

En eski kayıtları 1882 yılına kadar geriye giden Boğos Tarkulyan (Febüs Efendi) imparatorluğun olduğu kadar, erken Cumhuriyet tarihi açısından da önemli bir fotoğrafçıdır. 5 Aralık 1927 tarihinde tedavüle çıkarılan banknotların ön yüzündeki Mustafa Kemal Atatürk portrelerini Boğos Tarkulyan çeker. Tarkulyan, fotoğrafçılığa Karakaşyan biraderlerin atölyesinde çırak olarak başlar ve daha sonra Abdullah Biraderler'in yanında çalışır. Önceleri Pangaltı'da faaliyet gösteren Tarkulyan, 1886 yılında Beyoğlu'na taşınır ve stüdyosunun adını "Phébus" (Febüs) olarak değiştirir. 1890 yılından sonra stüdyo çekimlerinin yanı sıra manzara fotoğrafçılığına da yönelerek Kâğıthane ve Boğaziçi sahillerinin tespitine girişir. 210x270 mm ebatlarındaki bu kareler, Phébus imzasını taşımaktadır. 1893 yılında Sultan II. Abdülhamid tarafından hediye olarak Amerika Birleşik Devletleri Milli Kütüphanesi'ne gönderilen 51 adet fotoğraf albümü içinde Tarkulyan'a ait 70 kare içeren iki adet albüm de bulunmaktadır. 1900 yılı Mayıs ayında büyük bir yangın geçiren Febüs Fotoğrafhanesi, kısa süre sonra tekrar faaliyete geçer. Çok sayıda İstanbul fotoğrafı bulunan Boğos Tarkulyan, 1936 yılında hayata veda eder. Tarkulyan aynı zamanda aralarında İran Şahı Muzafferüddin, Alman İmparatoru II. Wilhelm, Bulgar Kralı I. Ferdinand ve Avusturya İmparatoru I. Karl'ın bulunduğu dönemin önemli siyasi kişilerinin portrelerini de çekmiştir.

İstanbul'da 1850'li yılları takiben sözü geçen önemli stüdyoların yanı sıra çok sayıda fotoğraf atölyesi bulunmaktadır. Çoğunluğu portre ve iç mekân çekimleri yapan bu stüdyolar arasında 1865 yılında inşaatına başlanan Haydarpaşa-İzmit demiryolu hattı üzerinde yaptığı çekimlerle bilinen Paul Vuccino; Galata Kulesi'nden çekilmiş bir İstanbul panoraması bulunan ve 1888-1892 yılları arasında faaliyet gösteren Constantin Fettel; Galata Kulesi'nden çekilmiş bir panorama ile çeşitli stereograf görüntüleri bulunan Tancrède Dumas; portre fotoğrafçılığının yanı sıra manzara çekimleri yapan Mihran İranyan ve çeşitli açılardan çekilmiş İstanbul panoramaları ile manzara fotoğrafları bulunan Karakaşyan Kardeşler, bir dönemin İstanbul fotoğrafçıları olarak anılarda yer etmişlerdir. [26] Bu fotoğraf stüdyolarının tümü, Valide Çeşme Sokağı'ndaki bir evden çıkarak Tarlabaşı istikametine yayılan ve Pera'nın

26 Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, s. 302-334.



9- Ortaköy Camii, 1865-70, Pascal Sebah 323x248 mm, Albümin Kâğıt

yarısının yıkımını hazırlayan 1870 yangını sırasında yok olmuştur.

Fotoğraf sanatı ile uğraşan ilk Müslüman sanatçılar asker kökenli kişilerdir. Sultan Abdülaziz döneminden itibaren askerî okullarda verilmeye başlanan fotoğraf ve resim dersleri kısa süre sonra Yüzbaşı Hüsnü Bey (d. 1844-ö. 1896), Servili Ahmed Emin Bey (d. 1845-ö. 1892), Üsküdarlı Ali Sami Bey (d. 1867-ö. 1937), Bahriyeli Ali Sami Bey, Miralay Ali Rızâ Bey (d. 1850-ö. 1907) ve ressam Hüseyin Zekai Paşa (d. 1860-ö. 1919) gibi fotoğrafçıların yetişmesine yol açar.[27] 1871 yılında *Risâle-i Fotoğrafya* isimli kitabı yayımlayan Hüsnü Bey'in çektiği kareler hakkında ne yazık ki bilgimiz yoktur. Bu nedenle Servili Ahmed Emin Bey'i ilk asker fotoğrafçımız olarak kabul etmek gerekir. Aynı zamanda Ahmed Emin Bey'in damadı olan Üsküdarlı Ali Sami Bey'in (Aközer) çok sayıda karesi günümüze ulaşır. Askerî amaçlı fotoğraflarının yanı sıra çok sayıda İstanbul manzarası bulunan Ali Sami Bey'in kendi evi ve ev yaşamı üzerine çektiği stereograflar ilginç belgelerdir.[28] Üsküdarlı Ali Sami Bey ile karıştırılmasını önlemek amacıyla "Bahriyeli" lakabıyla anılan Ali Sami Bey'in İstanbul ile ilgili çok sayıda karesi olduğu gibi Alman İmparatoru II. Wilhelm'in İstanbul ve Kutsal Topraklara ziyareti sırasında çektiği çok sayıda fotoğraf da bulunmaktadır.

XX. yüzyıl İstanbul fotoğrafçıları arasında ilk adı anılması gereken kişi Ali Enis Oza'dır. Bir amatör fotoğrafçı olan Oza hakkında ne yazık ki çok fazla bilgimiz yoktur. 1948 yılında vefat eden Oza'nın Erken Cumhuriyet dönemine ait çok sayıda İstanbul fotoğrafı

27 Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, s. 335-343.

28 Engin Çizgen, *Photographer/Fotoğrafçı Ali Sami (1866-1936)*, İstanbul 1989.



10- Galata Kulesi'nden Tophane, 7 Ağustos 1867, Abdullah Biraderler 304x229 mm, Albümin Kâğıt

bulunmaktadır.[29] 1926 yılında ülkemize gelen Avusturya asıllı Othmar Pferschy (d. 1898-ö. 1984) Cumhuriyet'in ilk yıllarına damgasını vuran bir diğer sanatçıdır. *La Turquie Kemaliste* dergisi için fotoğraf çekmeye başladığı 1935 yılından itibaren çektiği 16.000 kare negatif, dönemin Türkiye'si ve İstanbul'u için vazgeçilmez görsel belgelerdir.[30] 1925 yılında *Milliyet* gazetesinde foto muhabirliğine başlayan Hilmi Şahenk (d. 1903-ö. 1972) ise İstanbul âşığı bir sanatçıdır.[31] Bu dönemde faaliyet gösteren diğer fotoğraf sanatçıları Selahattin Giz, Sami Güner, Müeddep Erkmen, Faik Şenol ve ülkemizin en önemli fotoğraf ustalarından biri olarak bilinen Ara Güler'dir. 1950 yılı sonrası İstanbul görünümlerini tespit eden ve çoğu hayatta olan fotoğraf sanatçılarının değerlendirmesinin ise daha sonraki yıllarda yapılmasının doğru olacağı kanaatimdeyim.

Son zamanlarda sık sık İstanbul'a ait çeşitli albümler yayımlanmaktadır. Aşil Samancı ve Eugene Dalleggio[32] ile T. Wild'in[33] 1900 tarihli İstanbul fotoğrafları albümleri örnek olarak zikredilmesi gereken çalışmalardır.

Amerikalı fotoğrafçı Lewis Wickes Hine (d. 1874-ö. 1940) "Fotoğraflar yalan söylemez, ama yalancılar fotoğraf çekebilir." derken[34] fotoğrafın gerçekleri yansıtmaktaki önemini vurgular. Fotoğrafın keşfi insanlık tarihi açısından devasa bir adımdır. O güne kadar kişisel

29 Genim, *Konstantiniyye'den İstanbul'a* (2012), s. 464-465, 500-501.

30 Gülderen Bölük, *İstanbul'un 100 Fotoğrafçısı*, İstanbul 2009, s. 76-77.

31 Hilmi Şahenk, *Bir Zamanlar İstanbul*, İstanbul 1996.

32 Costas M. Stamatopoulos, *Constantinople*, Turin 2009.

33 Jean-François Pérouse, *Constantinople 1900 Journal Photographique de T. Wild*, Paris 2010.

34 Peter Burke, *Tarihin Görgü Tanıkları*, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul 2003, s. 21.

yorumlara dayanan gravür ve resim gibi görsel belgelerin aksine artık objektif bir belgeleme tekniği ortaya çıkmıştır. Örneğin geçtiğimiz yıllarda çok sık gündeme getirilen "İstanbul ağaçlarla kaplı, yeşil bir şehirdi." sözlerinin gerçek olmadığı, günümüz İstanbul'unun geçmişe nazaran çok daha yeşil olduğunu fotoğraflarda görmekteyiz. Bu nedenle fotoğrafçılardan sonra kısaca fotoğraflardan da bahsetmek gerekiyor.

İstanbul'a ait bilinen ilk kareler Girault de Prangey tarafından 82x95 mm ebatlarında dagereotip yöntemiyle çekilen Topkapı Sarayı Alay Köşkü (Foto 1) ve Üsküdar Selimiye Camii (Foto 2) ile 95x240 mm ebadındaki Beyazıt Kulesi'nden çekilen İstanbul panoramasıdır.[35] Erken tarihli bir başka dagereotip fotoğraf ise günümüze erişmeyen Bebek Yorgaki Çelebi Evi'ne aittir (Foto 3). Erken tarihli kalotip fotoğraflara ait bir örnek olarak da Kasım 1851 tarihli John Shaw Smith tarafından çekilen Beyoğlu'nda bir sokak karesi gösterilebilir (Foto 4). Girault de Prangey'in 1843, Alphonse Durand'ın 1852 yılında Beyazıt Kulesi'nden yaptığı panorama çekimleri sonrası James Robertson'un 1854 yılında Galata Kulesi'nden çektiği İstanbul panoraması günümüze ulaşan önemli bir görsel belgedir[36] (Foto 5). Üsküdar'dan, Beyazıt'taki Eski Saray'a kadar uzanan ve beş kareden oluşan bu panoramanın, Topkapı Sarayı'nı içeren ikinci karesi günümüzde kayıptır. Bu panoramada da görüleceği gibi Topkapı Sarayı bahçesi hariç, yoğun iskân içinde neredeyse tek bir ağaç bile görmek mümkün değildir. Robertson'un bu panoraması ile Melchior Lorichs'in yaklaşık üç yüz yıl önce çizdiği panoramanın karşılaştırılması ilginç bir çalışma olacaktır.

Bazı fotoğraflar ise zaman içinde yaptığımız hataları göstermeleri açısından ilginçtir. Örneğin 1862-1863 tarihli iki fotoğrafta Dolmabahçe Sarayı'nın, meydana bakan bölümünün ağaçsız, alçak bitkilerle kaplı çiçek tarhları hâlinde düzenlendiğini görmekteyiz. Daha sonra muhtemelen Sultan Abdülaziz veya Sultan II. Abdülhamid döneminin başlarında bu alan yeniden düzenlenerek bugün büyük ölçüde sarayı görünmez kılan ağaçların dikildiğini görmekteyiz[37] (Foto 6-7). Bir başka ilginç fotoğraf James Robertson'un 1853-1854 tarihleri arasında çektiği Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu karesidir. Daha önce çeşitli gravürlerde çizim olarak gördüğümüz bu karede Muayede Salonu girişi önünde küçük bir kayık limanı yer almaktadır. Çizimlere baktığımızda hayal ürünü dediğimiz bu görüntünün gerçek olduğunu ve daha sonra bu limanın doldurulduğunu anlıyoruz[38] (Foto 8). Pascal Sebah tarafından 1865-1870 yılları arasında çekilen Ortaköy Camii'nde Cuma Selamlığı ise yazılı kaynakların satır aralarında kalan bir gerçeği günümüze taşımaktadır. Bu karede on üç çifte iki adet saltanat kayığı caminin rıhtımına yanaşmış, padişahı muhtemelen Beylerbeyi Sarayı'na götürmek üzere beklemektedir. Neden birbirine benzer iki saltanat kayığı olduğu sorusu ise hâlâ cevap aramaktadır[39] (Foto 9). Sultan Abdülaziz'in 7 Ağustos 1867 tarihindeki Avrupa seyahati dönüşünü tespit eden ve Abdullah Kardeşler tarafından peşi sıra çekilmiş iki kare ise imparatorluğun ve İstanbul'un görkemini yansıtan fotoğraflar olarak günümüze ulaşır[40] (Foto 10).

İstanbul'un görsel tarihi konusunda pek çok yanılgı içindeyiz. Bazı doğru bildiğimiz yanlışlar toplumda kökleşmiş durumda ve doğru hükümler vermemize engel oluyor. Dilerim yazılı belgelerin yanı sıra bu şehrin son yüz yetmiş yıla yakın hikâyesini göz önüne seren karelere hayatımızda daha fazla yer ayırabiliriz. İçinde yaşadığımız bu şehrin geleceği hakkında karar verenlerin ve vereceklerin, bu görsel belgeleri detaylı olarak incelemelerinin ve gerçekleri görerek yön vermelerinin çok yararlı olacağına inanıyorum.

KAYNAKLAR*

Koloğlu, Orhan, *Basınımızda Resim ve Fotoğrafın Başlaması*, İstanbul 1992.

Özendes, Engin, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık (1839-1919)*, İstanbul 1987.

Özendes, Engin, *Abdullah Frères Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*, İstanbul 1998.

Özendes, Engin, *Sébah&Joaillier'den Foto Sebah'a Fotoğrafta Oryantalizm*, İstanbul 1999.

Öztuncay, Bahattin, "Fotoğraflarda İstanbul", *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul 2010, s. 393-396.

* Dipnotlarda yer almayan kaynaklar.

35 Öztuncay, *Dersaadet'in Fotoğrafçıları*, s. 69-74.

36 Genim, *Konstantiniyye'den İstanbul'a* (2006), s. 16-17.

37 Genim, *Konstantiniyye'den İstanbul'a* (2006), s. 158-161, 186-189.

38 Genim, *Konstantiniyye'den İstanbul'a* (2006), s. 208-209.

39 Genim, *Konstantiniyye'den İstanbul'a* (2006), s. 286-287.

40 Genim, *Konstantiniyye'den İstanbul'a* (2006), s. 24-27.

İSTANBUL'DA HEYKEL

MEHMET ÜSTÜNİPEK*

Boğaziçi, Haliç, Marmara ve Karadeniz'in suları[1] üzerinde yükselen tarihî yarımadası, Asya ve Avrupa kıyıları ve adalarıyla İstanbul; denizle karanın iç içe, kucak kucağa olduğu sıra dışı bir coğrafi yapının üzerine kurulmuştur. Açık ve kapalı alanlar, derin perspektifler ve tepeler, geniş ufuklar ve sahiller birbirine bakar, birbirini dengeler. "İstanbul sadece abide ve abidemsi eserlerin bol olduğu şehir değildir. Şehrin tabiatı bu eserlerin görünmesine ayrıca yardım eder."[1] diyen Tanpınar, İstanbul'un bu özelliğini ifade ederken değişen ışık koşullarıyla zenginleşen görselliğin de altını çizer: "... Nihayet daima lodosla poyraz arasında kalmasından gelen bir yığın ışık oyunu bu eserleri her an birbirinden çok başka çok değişik şekillerde karşımıza çıkartır."[2]

Heykelin İstanbul'un tarihi, toplumsal ve kültürel yapısındaki yerini konumlandırabilmek için öncelikle şehrin coğrafi ve topoğrafik koşullarının mimari ve heykel gibi üç boyutlu plastik eserlere uygun olmasını vurgulamak uygun olacaktır. Bunun bir adım ötesine giderek İstanbul'u bir *heykel şehir* olarak da tanımlamak olasıdır. İstanbul, denizin ortasındaki bir sandaldan ya da tatlı bir eğimle yükselen bir tepeden tüm güzelliğiyle seyredilen bir heykeldir belki de...

Roma ve Bizans İstanbul'unda Heykel

Şehrin heykel tarihi ise MÖ VII. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Bir antik Yunan şehri olan Byzantion'un akropolisi, bugün Topkapı Sarayı'nın bulunduğu bölgede olduğuna göre buradaki tanrı ve tanrıçalara adanan tapınakların ve kuşattıkları meydanların heykellerle donatılmış olduğu anlaşılmaktadır. İstanbul Arkeoloji Müzesi koleksiyonunda MÖ VI. yüzyıla tarihlendirilen ve Yenikapı'da bulunmuş olan bir *kuros* (arkaik döneme özgü genç erkek heykelleri) heykeli parçası bu döneme ait buluntulardan biridir.

Milattan önceki tarihlere uzanan bir diğer bilgi ise bir hikâyeye dayanmaktadır ve Kız Kulesi'nin üzerinde yer almakta olduğu kaya parçası ile ilgilidir. Byzantion, Atina egemenliğine girdikten sonra Makedon Kralı Filip saldırı tehdidine uğrayınca Atina onu korumak üzere Amiral Hares komutasındaki bir donanmayı Byzantion'a yollamıştır. Komutanın beraberindeki eşi hastalanıp ölünce mermer bir kaide ile bir sütun ve üzerindeki bir öküz heykelinden oluşan mezar anıtı, *Damalis ve Arcla*, buraya -ya da Üsküdar sahiline- dikilmiştir. Bugün Kız Kulesi'nin bulunduğu kayalığın şehrin tüm perspektiflerine açılan bir kavşak noktasında bulunması onu bir anıt için daha başından beri anlamlı bir nokta kılmış olsa gerektir.

İstanbul Arkeoloji Müzesi koleksiyonunda yer alan ve Beyazıt'ta bulunmuş olan MÖ IV-I. yüzyıllar arasına tarihlenen kabartmalı mezar stelleri ise İstanbul'un heykel tarihinde gömü anıtlarının sahip olduğu özel yeri ortaya koyan erken örneklerdir.

MS II. yüzyıla tarihlenen Silahtarağa'da bulunmuş bir *nimfaion* (havuzlu ve heykelli çeşme) eski Yunan tanrıları ile devlerin savaşını anlatan bir grup heykeli olarak yine Arkeoloji Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır. Milattan iki yüzyıl sonrasında şehrin Roma İmparatoru Septimus Severus (ö. 211) döneminde ele geçirilişi ve burada bir hipodromun temellerinin atılması kayda değer bir gelişmedir. Doğu Romalılar sonraki birkaç yüzyıl boyunca şehri heykellerle donatmaktan geri kalmamışlardır. Şehrin Filadelfion Meydanı'nda yer alan ve III. yüzyıl sonu ile IV. yüzyıl başlarında imparatorluğun başındaki dörtlü yönetimi simgeleyen porfirden *Tetrarklar Grubu* bugün Venedik'tedir. Uzun tarih nehrinin akışında İstanbul'un Romalılaşmasının ilk işaretleri, kısa bir süre sonra şehrin Roma İmparatorluğu'nun başşehri olmasıyla anlamını bulacaktır. Doğu Roma İmparatorluğu'nun kalbini inşa eden Büyük Konstantin (ö. 337), geniş çaplı imar faaliyetlerine giriştiğinde forumları (meydanları) heykellerle donatmaktan geri kalmamıştır. Kendi adını taşıyan forumda *Konstantinos Sütunu*'nun (bugün Çemberlitaş) üzerinde imparatoru, tanrı Apollon Helios

* İstanbul Kültür Üniversitesi

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul 1979, s. 31.

2 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 31.



1- Silahtarağa kazılarında çıkarılan heykeller (İstanbul Arkeoloji Müzesi)

biçiminde yücelten ve XII. yüzyıl başında bir fırtınada düşen bir heykelin bulunduğu bilinmektedir. Aynı forumun kuzeydoğusundaki senato binasının revak kısmı önünde *Athena* ve *Tetis* heykelleri olduğu da tarihî kaynaklarda belirtilmektedir. Konstantinos döneminde şehir, imparatorluğun dört bir yanından getirtilen heykellerle donatılmıştır.

Hipodrom'un *spina*sı (Hipodrom'un orta ekseninde anıtların yer aldığı yükselti) üzerine Konstantinos döneminden itibaren çok sayıda heykel yerleştirildiği bilinmektedir. Delfi şehrinden gelen Yunan eseri *Yılanlı Sütun* bunlardan biridir ve Osmanlı döneminde XVII. yüzyıl sonuna kadar yılanbaşlarının yerlerinde bulunduğu anlaşılmaktadır. Spina üzerinde atlı ya da ayakta imparator heykelleri, bazı hayvan heykelleri, çıplak kadın ve erkek heykeli, büyük boyutlu bir *Herakles* heykeli ile bir atlete karşı savaşan yarı balık yarı kadın biçimli *Skylla* heykeli de bulunmaktadır. Heykeltıraş Lysippos'a, MÖ IV. yüzyıla atfedilen ve Hipodrom'un *cathisma* (imparator locası) ya da *carceres*ini (at yarışlarının başladığı kemerli yapı) süslediği anlaşılan *Dört Bronz At Heykeli* ise XIII. yüzyılda Latin istilası döneminde Venedik'e taşınmıştır.

Bugünkü Beyazıt Meydanı yakınında bulunan Theodosios Forumu'nda dikilmiş olan ve üzerinde adını taşıdığı imparatorun heykeli yer alan *Theodosios Sütunu*'nun sadece kalıntıları mevcuttur. Bugüne ulaşmayan *Arkadios Sütunu*'nun üzerinde de imparatorun heykeli yer almaktaydı. Beyazıt'ta bulunmuş IV. yüzyıl sonlarına tarihlenen bir *Arkadios Başı*, İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde görülebilmektedir. Yine müze koleksiyonunda yer alan *Filozof Büstü* V. yüzyıl başlarına aittir.

Şehrin bugün Yedikule'de bulunan törensel *Altınkapı* üzerinde de filler tarafından çekilen arabası içinde oturan II. Theodosios'un heykeli yer alıyordu.



2- Veziriazam İbrahim Paşa'nın Macaristan'dan getirtip Sultanahmet Meydanı'na diktirdiği heykeller (Lokman, *Hünernâme*)

Fatih'te *Kıztaşı* olarak bilinen anıtın üzerinde yer alan ve bugün Bari şehrindeki Barletta heykeli olduğu düşünülen Markianos heykeli, V. yüzyıla ait diğer bir örnektir. Ayasofya Meydanı'nın bulunduğu yere denk gelen bir forum olan Augusteion'da ise İmparator Iustinianos'un at üzerinde bir heykelinin bulunduğu anlaşılmaktadır.

Şehrin gömü ve heykel geçmişinin bütünlüğü açısından önemli bir örnek olan *Sarıgüzel Lahdi* üzeri kabartmalı Roma lahit geleneğinin Hristiyan sanatıyla bütünleştiği V. yüzyıl başlarına tarihlenen bir örnektir.

Doğu Roma, Bizanslılaştıkça, başşehir İstanbul'un heykel tarihi daha durağan bir seyre sahip olmuştur. Önce Arap ve Slav saldırılarının etkisiyle, ardından ikonoklazma döneminde dinsel tasvirlere gelen yasakla birlikte figüratif heykel geleneği VIII. yüzyıldan itibaren zayıflamıştır.

Klasik Osmanlı Sanatında Heykel ve Üç Boyutlu Plastik

XV. yüzyıl ortasında İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu'nun başşehri olduğunda da bu durum çok fazla değişmemiştir. Osmanlı sarayının ve toplumunun üç boyutlu figür sunumlarına dinsel nedenlerle sıcak bakmadığına yönelik yorumlar yaygındır. Pek çok araştırmacı Kur'an'daki ifadeleri yorumlayarak bu tür bir dinsel yasak olup olmadığını tartışmışlardır. Kaynağı dinsel olsun ya da

olmasın üç boyutlu figür sunumu Osmanlı sanatının ve toplumsal algısının içinde pek az yer işgal etmiştir. Öte yandan Anadolu kültürel mirasının toprak altı olmayan örnekleri Osmanlı döneminde tanınmış ve çoğu zaman dokunulmadan günlük yaşamın içinde kalmıştır. Renda, Osmanlıların kendilerinden önceki uygarlıklara ait heykel ve kabartmaları ortadan kaldırmadıklarının üzerinde durmakta ve Fatih Sultan Mehmed'in (1451-1481) İstanbul'un alınmasında Bizans mirasına sahip çıkarak, *Altınkapı*'daki kabartmaları, Sultanahmet Meydanı'ndaki *Theodosios Anıtı*'nı ve *Yılanlı Sütun*'u koruduğunun altını çizmektedir.[3] Fatih ayrıca, İstanbul'daki birçok lahit ve heykeli kendi yaptırdığı Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusuna taşıtmıştır.

Kanunî Sultan Süleyman döneminde (1520-1566) sadrazam İbrahim Paşa'nın (ö. 1536) Avrupalı sanatçılara siparişler verdiği ve Macaristan seferi dönüşünde Budapeşte'den getirdiği tanrı ve tanrıça heykellerini Bizans dönemindeki eski geleneğe uygun olarak Sultanahmet Meydanı'nında (Hipodrom) savaş ganimetleri arasında sergilediği bilinmektedir. Paşanın muhalifleri bu tutumunu hoş karşılamayarak, yaygın bir dedikoduya yol açmışlardır. Hatta kendisi için yazılan şu mısra konuyu anlamak bakımından dikkat çekicidir:[4]

Bir Halil evvel gelip, esnamı kılmıştı şikest
Sen Halil'im şimdi geldin, halkı kıldın putperest.

Türk heykelinin, üç boyutlu figür sunumuna temellenen Batı heykel geleneğine eklemlenme süreci Sanayi-i Nefise Mektebi Âlîsi'nin kuruluşu (1882) ve burada heykel eğitimine yer verilmesiyle başlatılabilir. Ancak heykeli, "üç boyutlu plastik bir anlatım biçimi" ve bu kapsamda gelişmiş bir estetik kavrayış içinde ele aldığımızda Türk sanatının geleneğinde farklı örnek ve uygulamaların izlerini sürmek ve çok daha erken tarihlere uzanmak mümkündür.

Klasik Osmanlı sanatının maden, seramik ve cam sanatı uygulamaları ev içi estetik nesneler olarak değer kazanırlar. Buna karşılık kamusal yaşam alanlarında cami, kubbe ve minarelerinin, mezar taşlarının, kuş evlerinin ve çeşmelerin toplumda bu tür bir estetik algıyı geliştirdiği düşünülebilir. Lecomte'nin "Geçmişteki bir sırrı fısıldamak istiyormuşçasına eğilen, taştan bir sarık." olarak tanımladığı mezar taşlarının, çeşmelerin ve camilerle bütünleşmiş bazısı anıtsal bazısı mütevazı ölçekte minarelerin farklı örnekleri şehrin dört bir yanında yer almaktadırlar.



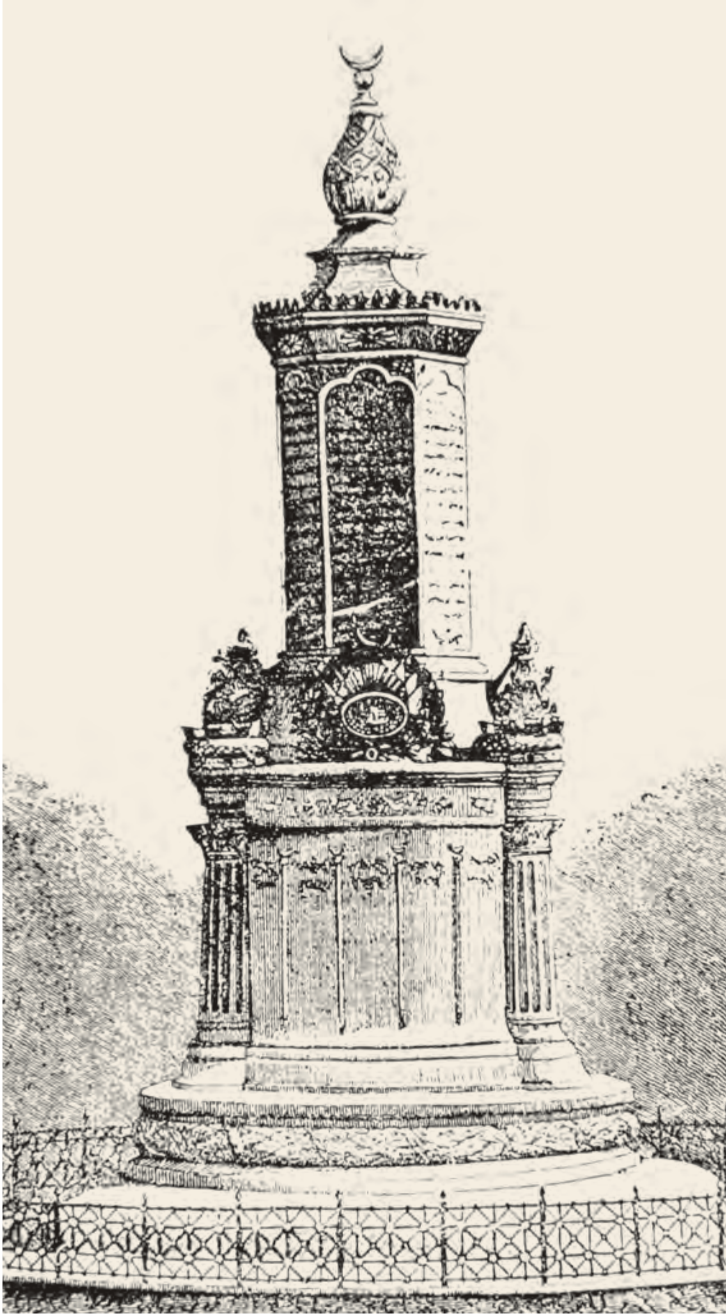
3- II. Mahmud Türbesi önündeki çeşme üzerinde aslı bugün mevcut olmayan küre

XVIII. Yüzyıl Sanatı ve Tanzimat Döneminde Heykel ve Üç Boyutlu Plastik

XVIII. yüzyılda *Batılılaşma* olarak tanımlanan değişim sürecinin ilk aşamalarının yaşandığı Lale Devri'nde İstanbul'un *meydan çeşmeleri* gerek üzerlerindeki Osmanlı natüralist üslubundaki kabartma motiflerin artık stilize bitkisel motifler değil de, doğalcı bir yaklaşımla ele alınmış vazoda çiçek ve sepetler içindeki meyvelerden oluşması nedeniyle gerekse kendi fiziksel bünyeleriyle yenilikçidirler. Açık bir alanın odak noktası oluşları ile meydan çeşmelerinin sergilenen bir nesne olarak anlam kazandıkları dahi vurgulanmaktadır.

3 Günsel Renda, "Osmanlılarda Heykel", *Sanat Dünyamız*, 2002, sy. 82, s. 139-145.

4 Hüseyin Gezer, *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli,* İstanbul 1984, s. 8.



4- Tanzimat Âbidesi'nin projesi (*Şehbal*)

XVIII. yüzyılda Batı ülkeleriyle kurulan diplomatik ilişkiler, özellikle elçilik kurumunun İstanbul'da giderek etkinleşen varlığı Osmanlı sarayının Batı kültürü ve sanatını daha yakından tanıması sonucunu doğurmuştur. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin (ö. 1733) *Sefaretnâme*'si Paris'te gördüğü sarayları, resim ve heykelleri de anlatmaktadır. Öte yandan heykel alanında olmasa da pek çok Batılı ressam ve mimar İstanbul'a gelmeye, eserlerini saraya sunmaya başlamışlardır. Nihayet, Osmanlı sanatı ilk olarak yüzyılın ortalarında bir Batı üslubunu *Osmanlı Barok Üslubu* olarak yorumlamıştır. *Mehmet Emin Ağa Çeşme ve Sebili* gibi barok üsluptaki erken yapılar kamusal alanda yer alan uygulamalardır ve cepheleriyle olduğu kadar cephelerinde yer alan kabartma bezemelerle de dikkat çekerler.

III. Selim (1789-1807) ve II. Mahmud (1808-1839) dönemlerinde şehrin, padişahların ok atışı yaptığı Okmeydanı, Nişantaşı gibi çeşitli bölgelerine dikilen *nişan taşları* da anıt nitelikli uygulamalar olarak değerlendirilmektedir: Renda, bu taşların yazıtlarındaki ince hat ve genellikle üst kısımlarını bezeyen girland, çelenk gibi motifler ile bitkisel bezemelerin bu taşları birer anıt görünümüne soktuğunu belirtmektedir.[5]

Üzeri yazılı taş örnekleri arasında yer alan ancak bugüne ulaşmamış bir örnek de 1833 Osmanlı-Rus İttifakı'nı simgelemek üzerine Beykoz'da dikilen taştır.

XIX. yüzyılda Osmanlı'nın Batı kültürü ve sanatıyla olan ilişkisi yoğunlaşmış ve özellikle Tanzimat Fermanı'nın ardından kentin kamusal alanlarına anıtlar dikme düşüncesi yaygınlık kazanmıştır. Tanzimat'ın birinci yıl dönümünde Beyazıt Camii avlusuna bir anıt dikilmesi planlanmıştır. Bu anıtın üzerine Gülhane Hatt-ı Şerifi'nin tüm metninin yazılması düşünülmüş ve anıt o dönemde İstanbul'da bulunan İtalyan mimar Gaspare Fossati tarafından tasarlanmışsa da uygulanmamıştır. Aynı sırada Gülhane Parkı'na da bir adalet taşı dikilmesi düşünülmüştür.

Buna karşılık Tanzimat'ın hemen sonrasında uygulanan ve bugüne kadar gelen önemli anıtlardan biri *II. Mahmut Türbesi*'nin duvarı üzerinde yer alan *küre*dir. Bu küre, Batı tarzı bir anıt özelliğindedir. Buradaki biçim anlayışının yeni olduğu, ancak anıtın soyut tasarımıyla Osmanlı geleneğine ters düşmediği vurgulanmaktadır.[6]

Tanzimat'ı izleyen süreçte, Sultan Abdülmecid dönemine (1839-1861) tarihlenen bir diğer uygulanmamış anıt projesi de 1855 Paris Sergisi'nde sergilenen ve Paris'te yetişmiş bir mimar olan Artin Bilezikçi tarafından tasarlanmıştır. Osmanlı arşivlerinde sultanın 1858 yılında Krauk adlı bir heykeltıraşa ödeme yapmış olduğu görülmektedir. Bu durum saraya iş yapan ya da eserlerini takdim eden Batılı sanatçıların arasında heykeltıraşların da yer almaya başladığını ortaya koymaktadır.

Anadolu'nun heykel alanındaki kültürel birikimini değerlendirmek açısından saray bünyesinde yürütülen çalışmalar da bu döneme denk gelmektedir. Darülesliha'daki koleksiyonları barındıran Harbiye

5 Renda, "Osmanlılarda Heykel", s. 140.

6 Günkut Akın, "Tanzimat ve Bir Aydınlanma Simgesi", *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, ed. Z. Rona, İstanbul 1993, s. 125.

Ambarı'ndan sorumlu Tophane Müşiri Fethi Ahmed Paşa (ö. 1858) Sultan Abdülmecid'in desteğiyle imparatorluğun çeşitli vilayetlerine genelgeler göndererek getirttiği eski eserleri Topkapı Sarayı birinci avlusundaki Aya İrini Kilisesi'nde toplamıştır. İstanbul'un fethinden sonra cephanelik olarak da kullanılmış olan bu kilisede aynı zamanda eski silahlar ve savaş ganimetleri arasında bulunan silahlar da yer almaktadır. Böylelikle oluşan eserler 1846 yılında Fethi Ahmed Paşa tarafından *Mecma-ı Âsâr-ı Atîka* (eski eserler), *Mecma-ı Âsâr-ı Eslîha* (silahlar) olarak düzenlenmiştir.

Bundan sonra çeşitli bölgelerde çıkan eski eserlerden bazıları müzeye kazandırılmış ve nihayet Saffet Paşa'nın (ö. 1883) Maarif Nazırlığı döneminde bu koleksiyon bir müzeye dönüştürülerek *Müze-i Hümayun* adını almıştır. Saffet Paşa, 1871 yılında görevi sona erene kadar müzeyle yakından ilgilenmiş ve valilere bir genelge yollayarak vilayetleri dâhilinde ele geçen eski eserlerin toplanarak müzeye yollanmasını emretmiştir. Böylece Anadolu'nun zengin heykel tarihi de saray bünyesinde toplanmaya başlamıştır.



5- Beyberbeyi Sarayı'ndaki Sultan Abdülaziz heykeli

Sultan Abdülaziz ve Heykel

Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876), Osmanlı'da heykel alanında önemi gelişmeler yaşanmıştır. Abdülaziz bir Avrupa ülkesini ziyaret eden ilk Osmanlı padişahıdır. 1867 yılında üç ay süren gezisi sırasında Paris, Londra ve Viyana'yı ziyaret etmiştir. Avrupa'nın bu önemli kültür merkezlerinde gerek kent meydanlarında gerekse saraylar ve müzelerde çok sayıda heykel görmüştür. Ayrıca 1867 Paris Dünya Sergisi'nde yer alan anıtsal heykelleri incelemiş olmalıdır. Onun bu gezisi sırasında heykel sanatına dair gözlemlerini ortaya koyan en önemli belge, sultanı Viyana'da Ambras galerisini gezerken gösteren ve Ali Kemali Aksüt ve Mustafa Cezar'ın yayınladığı *L'Illustration*'dan alınma bir çizimdir. Abdülaziz, burada heykelleri incelemektedir. Aksüt, sultanın bu gezisini anlatan eserinde müze ziyareti üzerinde ayrıca durmaktadır.

Abdülaziz'in yurt dışı ziyareti sırasında edindiği izlenimler, onun bir heykelini yaptırma isteğini harekete geçiren temel unsur olmalıdır. Özellikle kent meydanlarında gördüğü atlı heykel düşüncesi onu etkilemiş gözükmektedir. Bu tür bir heykel, sultanın atlara olan düşkünlüğüyle de örtüşmektedir. Heykelin yapılması için İngiliz heykeltıraş Charles Fuller İstanbul'a gelmiş ve eserin yapımını daha sonra Floransa'da tamamlamıştır. Heykel Münih'te bronza dökülmüştür. Sanatçı ayrıca sultanın bir de büstünü yapmıştır. Abdülaziz'in atlı heykeli Beylerbeyi Sarayı'na yerleştirilmiştir. Dolayısıyla Batı'da kent meydanlarında yer alan anıtsal atlı heykellerden farklı olarak insan boyutlarından daha küçük olarak ve iç mekâna yerleştirilmek üzere tasarlanmıştır. Ancak sarayın heykel sanatına yaklaşımındaki değişen tutumu ortaya koyması açısından önemli bir uygulamadır.

Abdülaziz'in Beylerbeyi Sarayı'nın bahçesine konulmak üzere Fransa'dan 1864 yılında at, boğa, geyik gibi hayvan heykelleri getirttiği de bilinmektedir. Bu uygulama kısa sürede Batı tarzı diğer Osmanlı saraylarını da içine alacaktır.

Bu yıllarda Osmanlı mezarlıklarında yeni bir üç boyutlu estetik dile yönelik uygulamalar da başlamıştır. Emiroğlu; İstanbul'daki, mermerden kırık gemi direği, yelken bezleri, makara ve halatlarla işlenmiş kaptanıderya ve deniz subayı mezarlarının, anıt mezar özelliği taşıdıklarının üzerinde durmakta ve 1865'te ölmüş olan Ateş Mehmed Paşa'ya ait mezar taşının Fransa'da yaptırıldığını belirtmektedir.[7]

II. Abdülhamid Dönemi

Sultan II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) 1876 yılında *Müze-i Hümayun*, Aya İrini'den Çinili Köşk'e taşınmış ve 1880'de ziyarete açılabilmiştir. Müze özellikle Osman Hamdi Bey'in (ö. 1910) girişimleriyle, yeni bir

7 Kudret Emiroğlu, *Gündelik Hayatımızın Tarihi*, İstanbul 2012, s. 44.

bina kazanmış ve yine Osman Hamdi Bey döneminde koleksiyonuna giren eserlerle büyük bir atılım yaşamıştır. Bu yıllara ait Osmanlı arşiv kayıtlarında Osmanlı coğrafyasının farklı bölgelerinden temin edilmiş eski heykellere ve bunların Müze-i Hümayun'a kaldırılmasına dair pek çok bilgi izlenmektedir.

Kamusal alanlarda yer alan anıtsal uygulamalar olarak saat kuleleri bu dönemin kendine özgü örnekleridir: Yeşilkaya, şehrin önemli odak noktalarında yer alan saat kulelerinin Osmanlı kentinde yeni yaşam kurallarına göre mekânın ve zamanın denetim altına alınışına işaret ettiğini vurgulamaktadır.[8]

XIX. yüzyıl sonlarında daha fazla Batılının İstanbul'da yaşamaya başlaması ve elçiliklerin varlığı şehrin heykel tarihi açısından dikkate değerdir. Osmanlı arşivlerine göre; 1885 yılında "Tarabya'daki Alman elçiliğine tahsis edilen bir alana Mareşal Moltke'nin bir heykelinin konulmasına izin verildiği" ve Mimar Jasmund tarafından yapılan anıtın 4 Kasım 1889'da açılışının yapıldığı görülmektedir.

Hristiyan mezarlıklarında da heykelin yer aldığı dikkat çekmektedir. 1885 yılında Kırım Savaşı'nda ölmüş İtalyan askerleri için Feriköy Mezarlığı'na Roma'dan getirilmiş olan heykelin dikilmesi sırasında Osmanlı Hükûmeti'nin bir memur bulundurduğu arşiv kayıtlarında belirtilmektedir.

Bu dönemde sanat eserlerinin toplumla paylaşılması doğrultusunda gerçekleştirilen sergilerin erken örnekleri ile de karşılaşılmaktadır. Şeker Ahmed Paşa'nın düzenlediği iki sergiden 1875 tarihli ikincisinde büst ve küçük heykel çalışmalarının da bulunduğu anlaşılmaktadır. Elifba Kulübü'nün 1881 yılı Nisan ayında gerçekleştirdiği ikinci sergilerinde ise Yervant Osgan'ın (ö. 1914) alçı ve kil çalışmaları yer almıştır. Eylül 1882'de, şehrin tarihindeki ilk heykel sergisi gerçekleşmiş ve Beyoğlu'nda İtalyan sanatçıların doğal büyüklükteki balmumu heykelleri sergilenmiştir. Heykellerin sergilenmesi doğrultusunda II. Abdülhamid döneminin önemli etkinliklerinden bir diğeri de 1901-1903 arasında üç kez gerçekleşen *İstanbul Salonları* olmuştur.

Ancak bu dönemde heykel sanatı anlamında en önemli gelişme *Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlîsi*'nin kurulmasıdır. Arkeoloji ve müzecilik alanındaki çalışmalarının yanı sıra ressam Osman Hamdi Bey, bir güzel sanatlar okulu kurulması doğrultusundaki hamleyi gerçekleştirmiş olan kişidir. Okulun resim ve mimarlık

8 Neşe G. Yeşilkaya, "Osmanlı'da ve Cumhuriyet'te Anıt Heykeller ve Kentsel Mekan", *Sanat Dünyamız*, 2002, sy. 82, s. 155-171.



6- Yıldız Saat Kulesi

ile birlikte bir heykel bölümü de bulunmaktadır. Heykel bölümünün başına getirilen Yervant Osgan, sanat eğitimini Venedik ve Roma'da almış ve Avrupa'da heykel öğrenimi gören ilk Osmanlı olmuştur. Bir süre Paris'te bulunduktan sonra İstanbul'a dönmüş ve İstanbul'un sınırlı sanat ortamında Osman Hamdi Bey ile tanışmıştır. Heykel bölümünde yetiştirdiği ilk öğrenciler arasında İhsan Özsoy (ö. 1944), İsa Behzad (ö. 1916), Mehmet Bahri ve Basri gibi isimlerle birlikte Mesrur İzzet, Türk heykel sanatının ilk kuşak temsilcileri olarak kabul edilebilirler. Yervant Osgan'ın izinden giden bu kuşak, figür heykelini akademik çizgiye yakın bir yorumla ele almış ve daha çok küçük ölçekli büst ve figür çalışmalarına yoğunlaşmıştır.

II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e

II. Meşrutiyet'in ilanını izleyen süreç, Türk heykelinin ikinci kuşak sanatçılarının yetiştiği bir dönemdir. Yervant Osgan'ın ardından 1908 yılında İhsan Özsoy, Sanayi-i Nefise Mektebi heykel bölümünün başına getirilmiştir. Onun öğrencilerinden Mahir Tomruk (ö. 1949) 1916 yılında heykel bölümünü tamamladıktan sonra Almanya'da eğitimini sürdürmüştür. Nijad Sirel (ö. 1959) ise Münih'te heykel eğitimi almıştır. Her iki heykeltıraş da Cumhuriyet'in ilk yıllarıyla birlikte alanlarında etkin olmaya başlamışlardır.

Bu dönemde, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlî'sinin yıl sonu öğrenci sergileri arasında resimler ve mimari projelerle birlikte az sayıda da olsa heykel örnekleri de yer almaktadır. Okulun varlığı Türk heykelinin tohumlarının atılması açısından son derece önemli bir olgu hâline gelmiştir. II. Meşrutiyet'in (1908) ilanıyla birlikte derneklerin kurulabilmesinin yeniden mümkün olması, gerek asker kökenli gerekse Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu sanatçıların da bir dernek çatısı altında toplanma girişimini beraberinde getirmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1909 yılında kurulmasının ardından 1911-1914 yılları arasında *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'ni yayınlamış ve burada Yervant Osgan, İsa Behzad, Mehmet Bahri ve Mesrur İzzet gibi sanatçıların eserlerine de yer vermişlerdir. İstanbul basınındaki canlanma, sanatın ve aynı zamanda heykel sanatının da topluma tanıtılmasında etkili olmuştur.

Daha sonra Güzel Sanatlar Birliği adını alacak bu sanatçı birliğinin 1916 yılından itibaren her yıl bir defa düzenlediği *Galatasaray Sergileri*'nde 1922 yılından itibaren heykele de yer verildiği görülmektedir. 1922 sergisinde Nijad Sirel iki portre, Sabiha Ziya Hanım ve Melek Ahmed Hanım birer büstle yer almışlardır. Böylece Şeker Ahmed Paşa tarafından düzenlenen 1875 tarihli sergiden itibaren geçen neredeyse yarım asırlık süre dâhilinde heykel İstanbul sergilerinde yerini almaya başlayan bir sanat biçimi olarak dikkat çekmektedir.

Diğer yandan kamusal alanda belli olayları ya da idealleri ölümsüzleştirmek amacıyla anıt dikme düşüncesi de yaygınlaşmıştır. Bunların çoğu figürsüz anıtlardır. Şişli *Abide-i Hürriyet Anıtı*, 31 Mart Vakası'nda ölenlerin anısına 1909-1911 yılları arasında Mimar Muzaffer Bey tarafından yapılmıştır. I. Dünya Savaşı'nın başlarında İstanbul-Kahire arasında düşen uçakta hayatlarını kaybeden ilk Türk hava şehitleri anısına Mimar Vedat Tek tarafından 1914-1916 yılları arasında Fatih'te yapılan *Tayyare Şehitleri Anıtı* da benzer nitelikte bir örnektir. Her iki anıt da I. Ulusal Mimarlık üslubuna özgü Osmanlı motifleri içeren yüksek bir kaideye oturmuş sütun biçimindedir ve figür heykeli içermezler. Buna karşılık 1864 yılında Isidore Bonheur tarafından yapılmış olan boğa heykeli Alman İmparatoru II. Wilhelm (ö. 1941) tarafından Enver Paşa'ya (ö. 1922) hediye edilmiş ve heykel kamusal alanda yer almıştır.

Heykelin kamusal alandaki varlığının bir diğer şekli de XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle Beyoğlu-Galata bölgesinde yoğunlaşan çok katlı kâgir yapıların cephelerinde yer alan heykellerdir. Bu cephe heykelleri, mask, karyatid, figür şeklinde olabileceği gibi sütunlar, girlandlar ve bitkisel bezemelerle de bütünlük göstermektedirler.

Cumhuriyet İstanbul'unda Heykel: 1923-1945

Osmanlı'nın son döneminde heykel alanında yaşanan gelişmeler şehrin heykel tarihi açısından büyük önem taşımaktadır. Ancak Türk heykeline ivme kazandıran bir dünya görüşü Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte söz konusu olmuştur. "Çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak" hedefinde olan Cumhuriyet Hükûmeti sanata özel bir önem vermektedir. Bu önem, Mustafa Kemal Atatürk'ün 22 Ocak 1923'te Bursa Şark Sineması'nda yaptığı konuşmada ifadesini bulmaktadır: "Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icab ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur." Atatürk, aynı konuşmasında heykelin toplum yaşamı içindeki yerini de öngörmektedir: "Aydın ve dindar ulusumuz ilerlemenin nedenlerinden biri olan heykelciliği en yüksek derecede ilerletecek ve yurdumuzun her köşesi atalarımızın ve bundan sonra yetişecek çocuklarımızın anılarını güzel heykellerle dünyaya ilan edecektir."

Devlet bu yaklaşım paralelinde verdiği yurt dışı bursları kapsamında ilk olarak 1925 yılında Ratip Aşir Acudoğlu, ardından 1927 yılında Ali Hadi Bara ve 1928 yılında ise Zühtü Müridoğlu'nu Fransa'ya, 1929 yılında Nusret Suman'ı Almanya'ya göndermiştir. Genç Türk heykeltıraşları yurt dışında Despaiu, Bouchard, Landowski, Gimond gibi ustaların atölyelerinde çalışmışlar ve kendilerinden önceki Türk heykelinin üslup, konu, malzeme ve teknik olarak ötesine geçen bir anlayışı benimsemişlerdir.

Devlet, heykele verdiği önem ve değerle bağlantılı olarak Güzel Sanatlar Akademisi'nin yenilenmesi sırasında heykel atölyelerini de çağdaş eğitim koşullarına kavuşturma çabası içinde olmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında İhsan Özsoy'un yanı sıra Mahir Tomruk ve Nijad Sirel gibi heykel eğitimlerini Cumhuriyet öncesi dönemde tamamlamış isimler etkin bulunmaktadırlar. İhsan



7- Abide-i Hürriyet

Özsoy, 1933 yılına kadar görev yaptığı Güzel Sanatlar Akademisi'nin Heykel Bölümü'ndedir. Akademik çizgideki ilk kuşak Türk heykelinin bir temsilcisidir. Buna karşılık, yine akademide görev yapmakta olan Mahir Tomruk ve Nijad Sirel ayrıntılardan arınmış, yalın bir anlatımla daha kitlesel bir ifadenin belirgin olduğu bir üsluba bağlı kalmışlardır. 1930 yılında Ali Hadi Bara yurda döndüğünde okulun kadrosuna kendi kuşağından dâhil olan ilk isim olmuştur. Böylece akademide Türk heykeline yeni bir yön verecek kuşağın temsili gerçekleşmiştir. Daha sonra Zühtü Müridoğlu (1940), Nusret Suman (1943) ve Kenan Yontunç (1943) gibi isimler de bu okulda görevlendirilmişlerdir.

Ancak 1933 yılında gerçekleşen Üniversite Reformu çerçevesinde, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitim kadrolarına alanlarında yetkin yabancı sanatçıların kazandırılması düşüncesinin sonucu olarak Alman heykeltıraş Rudolf Belling'in (ö. 1972) atanması okulun heykel eğitiminde yeni bir aşama olmuştur. Modern heykelin önemli temsilcilerinden biri olan sanatçı, heykel bölümünü yeniden yapılandırmıştır.

Akademi Heykel Bölümü'ndeki anlayış değişimi, Türk heykelinin şekillenmesi anlamında önemli bir etkiye sahiptir. Bununla birlikte, akademi aynı zamanda üretimlerini sergiler aracılığıyla paylaşarak da heykel sanatının gelişimine katkı sağlamıştır. Heykel bölümü yıllık öğrenci sergileri bunlar arasında özel bir yere sahiptir. 1940 yılında gerçekleşen sergi, dönemin Millî Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel tarafından açılmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi, öğrenci sergilerinin yanı sıra daha kapsamlı sergilere de ev sahipliği yapmış ve bu sergilerin düzenleyicisi olmuştur. 1937 yılı Ağustos ayında açılan ve İstanbul Festivali kapsamında okul bünyesinde gerçekleştirilen beş sergiden biri *Türk Heykeltıraşları Sergisi*'dir. İki salonda gerçekleşen sergide Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Ratip Aşir Acudoğlu, Nusret Suman, Sabiha Bengütaş, Nermin Sirel gibi sanatçıların eserleri yer almıştır.

Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1937 yılı Ağustos ayında gerçekleştirilen *Elli Yıllık Türk Sanatı Sergisi* ise bir Resim ve Heykel Müzesi kurulması fikrini harekete geçirmiştir. Cumhuriyet döneminde sanata verilen önemin sonucu olan bu türde pek çok gelişmeyle birlikte bir müzenin kurulması için gerekli birikimin oluşumu sağlanmıştır. Nihayet Atatürk'ün desteğiyle ve Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'ni kurulacak müze için tahsis ettirmesiyle çalışmalara başlanmıştır. Akademi Resim Bölümü başkanı Léopold Lévy yönetiminde yürütülen çalışmalarda Cumhuriyet öncesinde oluşturulan Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu, Cumhuriyet sonrasında resmî kurumlar tarafından sergilerden alınan eserler ve sanatçıların bağışladıkları eserler temel alınmıştır. Böylece düzenlenen müzenin açılışı 20 Eylül 1937 günü Atatürk'ün katılımıyla gerçekleşmiştir. Müze, Türk heykel sanatının önemli örneklerini bünyesinde barındırmış olması açısından bugüne kadar önemini korumuştur.

Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarının yurt dışında eğitimlerini sürdürdükleri dönemde Türk heykeli açısından en önemli uygulama alanı anıt heykeller olmuştur. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte anıt heykel konusu ağırlıklı bir önem kazanmıştır. Anıt heykeller öncelikle Cumhuriyet'in modernleşme programının bir parçasıdır. Ayrıca Türkiye Cumhuriyet'inin kurulmasına olanak sağlayan Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı ve modern Türkiye'nin altyapısını oluşturacak Atatürk devrimlerini ülkenin her köşesindeki kamusal alanlarda somutlaştırma arayışı anıt heykellere olan gereksinimi artırmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında anıt heykel alanındaki bu gereksinimi karşılayacak teknik birikime sahip, yetişmiş Türk heykeltıraşı çok az sayıdadır. Bu nedenlerle ilk anıt projeleri Canonica (ö. 1959) ve Krippel (ö. 1945) gibi yabancı heykelciler tarafından üstlenilmiştir. İlk anıt uygulaması 1926 yılında Krippel tarafından yapılan *Sarayburnu Atatürk Heykeli*'dir. Bunu Canonica'nın *Taksim Cumhuriyet Anıtı* gibi diğerleri izlemiştir.

Yurt dışında eğitimlerini tamamlayan Cumhuriyet'in ilk kuşak heykel sanatçıları içinde öncelikle anıt heykel konusuna yoğunlaşan bir ortamda çalışmak ve kendilerini kabul ettirmek gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Anadolu'nun

birçok şehrinde, 1930'ların başlarından itibaren genç Türk heykeltıraşları bu tür anıt heykel uygulamaları gerçekleştirmiş olmakla birlikte İstanbul'da bir Türk sanatçıya -Ali Hadi Bara- ait ilk uygulama *Harbiye Atatürk Heykeli*'dir ve ancak 1937 yılında gerçekleştirilmiştir. 1944 yılında açılışı yapılan *Barbaros Anıtı* ise Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu'nun ortak çalışmasıdır. Bu heykel Cumhuriyet'in ilk yıllarında Atatürk imgesini Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet devrimlerinin bir simgesi olarak kamusal alana taşıyan anıt heykel anlayışının dışında bir örnek olarak dikkat çekmektedir. Barbaros Hayreddin ve iki levendi betimleyen heykel grubu *Barbaros Hayrettin Paşa Türbesi*'nin bulunduğu meydan düzenlemesinin önemli bir parçasıdır.

Türk heykel sanatında nitelik ve nicelik olarak güçlü bir üretim potansiyeli ortaya koyan ilk sanatçı kuşağı Cumhuriyet'in ilk yıllarında eğitimlerini tamamlayarak üretime geçmiş olan isimlerden oluşmaktadır. Türkiye'de üç boyutlu plastik estetiğin dönüşüm sürecinde Ali Hadi Bara'nın (d. 1906-ö. 1971) başı çektiği Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarının önemli bir aşama kat ettikleri görülmektedir. Bara ile birlikte Zühtü Müridoğlu (ö. 1992), Ratip Aşir Acudoğlu (ö. 1957), Nusret Suman (ö. 1978), Kenan Yontunç (ö. 1998), Sabiha Bengütaş (d. 1904-ö.1992) Türk heykelinin bu kuşak sanatçıları olarak figüre dayalı heykel anlayışını, doğanın dış gerçekliğine bağlı klasik-akademik çizginin ötesine taşımışlardır. Figür heykeline yeni yorumlar getiren Rodin (ö. 1917), Maillol (ö. 1944), Bourdelle (ö. 1929), Despiau gibi XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başındaki modern heykelin ustalarının izinden giderek 1930'lu yıllardan itibaren bu doğrultuda gelişen kişisel yaklaşımlarını ortaya koymuşlardır.

Özellikle Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarının yurtdışında eğitimlerini tamamlayarak döndükleri 1929-1930 yılına kadar Türk heykelinin temsili anlamında en önemli etkinlik Güzel Sanatlar Birliği'nin *Galatasaray Sergileri* olmuştur. Bu sergilerin 1924 (Ratip Aşir Acudoğlu ve Sabiha Bengütaş), 1925, 1926, 1927 ve 1928'de gerçekleşenlerine (Sabiha Bengütaş ve Zühtü Müridoğlu) bu kuşak heykeltıraşlarının katılımı söz konusudur.

Ancak genç ressam ve heykeltıraşlar yurda döndüklerinde kendi sanat görüşleri ve ortak enerjileri doğrultusunda *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*'ni kurmuşlardır. Birliğin kurucuları arasında heykeltıraş Ratip Aşir Acudoğlu da bulunmaktadır ve 15 Ekim 1929'da İstanbul Türk Ocağı'ndaki sergilerinde 3 heykel bulunmaktadır. Birliğin en fazla dikkat çeken sergisi ise Şubat 1931'de İstanbul Beyoğlu'nda açtıkları dördüncü sergileridir. Bu sergide Sabiha Bengütaş'ın yanı sıra Ali Hadi Bara da eserlerini sergilemiştir. Bara'nın Paris'te üreterek Türkiye'ye getirmiş olduğu *Havva* heykeli serginin en çok tartışılan eserlerinden biri olmuştur. Basında yer alan yazılarda mutlaka değinilen bir eser olmanın yanı sıra sergide yaşanan tatsız bir olayın da merkezinde yer almıştır. O dönemde yaygın olduğu üzere sergiye giriş ücreti alınmaktadır. Bir gün sergiye giren maliye pul müfettişi, önce onlara biletlerin yolsuz olduğunu ve kanunsuzluklar gördüğünü söylemiş, sonra açık heykel ve resimlerden dolayı ceza kesmek istemiştir. Bu olay heykele yönelik toplumsal tutumun da bir yansımasıdır.

Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarının yer aldığı bir diğer sanatçı oluşumu d Grubu olup kurucusu olan altı sanatçıdan biri heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'dur. Grup 1933 yılında kurulduktan sonra 1940'ların sonlarına dek sanat ortamında etkili olan sergiler gerçekleştirmiştir. Grubun bütün sergilerinde yer alan Zühtü Müridoğlu dışında, 1945 yılında Galeri İsmail Oygar'da gerçekleşen 12. sergileriyle birlikte heykeltıraş Nusret Suman'ın ismine de rastlanmaktadır.

Sanatçıların dayanışmaları sadece birlik ve gruplar altında birleşerek değil, ortak sergiler düzenlemek üzere birlikte hareket etmek şeklinde de olmuştur. 1936 ve 1937 yıllarında düzenlenen *Birleşik Resim ve Heykel Sergileri*'nde Zühtü Müridoğlu, Kenan Yontunç, Sabiha Bengütaş gibi heykeltıraşlar da yer almışlardır.

1943 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında düzenlediği ilk sergisinde Zühtü Müridoğlu gibi heykeltıraşların eserleri de bulunan Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti, II. Dünya Savaşı'nın zor koşullarında sanatçıların kuşak, grup ve anlayış farkı gözetmeden bir araya geldikleri bir sanatçı derneği olmuştur.

Sanatçıların kısıtlı sanat ortamında, sergi mekânının bulunmadığı koşullarda birlikte hareket etme ve sergi açma isteği anlaşılır bir durumdur. Ancak bu ortam ve koşullarda genç heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'nun, Türk heykel sanatı açısından bir ilki gerçekleştirdiği ve ilk kişisel heykel sergisini açtığı görülmektedir. 1932 yılının Eylül ayında İstanbul Alay Köşkü'nde gerçekleşen serginin açılışında sadece dokuz kişi bulunmuştur.

Bu dönemde sanat ortamına katkı sağlayan bir diğer önemli unsur da sanatla ilgili yayınlardır. *Ülkü*, *Ar*, *Yeni Adam*, *Arkitekt*, *Güzel Sanatlar* gibi sanat ağırlıklı dergilerde *Milliyet*, *Cumhuriyet*, *Vakit* gibi gazetelerde heykel üzerine de haber ve yorumlar yer almaktadır. Yayınlar arasında en dikkat çekici olanı *Ar* dergisinin

Nisan 1937'de *Türk Heykeltıraşlığı*, Mayıs 1937'de *Abideler Meselesi* üzerine yoğunlaştığı sayılarıdır. Ayrıca Nurullah Berk'in 1937 tarihli *Türk Heykeltıraşları* adlı kitabı bu alanda bir ilktir.

II. Dünya Savaşı Sonrası Dönem: 1945-1970

II. Dünya Savaşı'nın ardından Batı'nın öncü sanat merkezlerinde hızla yaygınlaşan soyut ve non-figüratif sanat anlayışı kısa süre içinde Türk sanatçılarını da etkilemiştir. İlhan Koman, Kuzgun Acar gibi dönemin genç kuşak sanatçılarının yanı sıra Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu gibi orta kuşak ustalar da bu anlayış doğrultusunda ilk soyutlamalara 1940'ların sonlarında yönelmişlerdir. 1950'li yılların başlarında ise tümüyle figürsüz soyut bir heykel anlayışının ilk ürünleri ortaya çıkmıştır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi odaklı bu yeni heykel anlayışı, yeni malzeme ve teknik olanakları da beraberinde getirmiştir. Okulun bünyesinde, 1953 yılında ahşap ve 1954 yılında metal atölyesinin açılması bu olanakların eğitim sistemi içinde değerlendirilme çabasının bir yansımasıdır.

Bu gelişmeler sırasında yurt dışındaki sanat merkezleriyle kurulan yakın ilişkilerle de bağlantılı olarak İstanbul'da plastik sanatların sentezi düşüncesini savunan İlhan Koman, Tarık Carım, Ali Hadi Bara ve Sadi Öziş gibi isimlerden oluşan *Türk Grup Espas*, 1955 yılında şekillenmiştir. Aynı yıl İlhan Koman ve Sadi Öziş, sanatın işlevselliği temelinde mobilyalar üreten *Kare Metal* adlı atölyeyi kurarak çalışmalar yapmışlardır.

İstanbul'da 1950'lerden itibaren sanat ortamında yaşanan canlanma, yeni sergi mekânlarının ve daha fazla serginin gündeme gelmesine neden olmuştur. Bunun doğal sonucu olarak heykel de daha fazla sergilenir olmuştur. 1950-1955 arası İstiklal Caddesi'nde her kuşaktan yenilikçi sanatın sergilendiği mekân *Maya Sanat Galerisi* olmuştur; Fransız Konsolosluğu, Güzel Sanatlar Akademisi, Amerikan Haberler Merkezi ve 1950'lerin ortasında etkin olan İstanbul Şehir Galerisi gibi düzenli sergi mekânlarında özellikle Kuzgun Acar, Ali Teoman Germaner, Şadi Çalık gibi genç heykeltıraşların yeni malzeme ve anlayışta eserleri sergilenmektedir. *Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Kongresi*'nin yapıldığı 1954'te Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında düzenlenen *Türk Resim ve Heykel Sergisi*'nde Ali Hadi Bara non-figüratif demir heykellerini sergilemiştir. Bir yıl sonra Fransız Konsolosluğu'nun salonlarında düzenlenen *Paris'te Yetişmiş Akademi Öğretim Üyeleri Sergisi*'nde de soyut heykel ön plana çıkmaktadır. Bu sergide, İlhan Koman'ın sökülebilir ve mobil gezici esnaf dükkânı yer almıştır. Amerikan Haberler Merkezi'ndeki sergisinde Şadi Çalık *Minimum* adlı heykelini sergilemiştir. Bu, Türkiye'deki ilk minimalist eser olarak kabul edilmektedir. Böylece İstanbul, 1950'lerde Türk sanatındaki deneysel ve yenilikçi yaklaşımların merkezi olurken heykel bu yaklaşımların öncülüğünü üstlenmiş gözükmektedir. 1950'li yıllarda Alman Norbert Kricke ve Peter Steyer, ABDli John Rhoden gibi yabancı sanatçıların heykel sergilerinin İstanbul'da açılmış olması da dikkat çekicidir.



8- Fatih'teki Tayyare Şehitleri Anıtı

Bu dönemin en önemli heykel projelerinden biri 1951-1953 yılları arasında süren *Anıtkabir* çalışmaları kapsamındaki heykel ve kabartmaların yapımıdır. Anıtkabir'in giriş kısmındaki büyük rölyeflerin projesini



9- Taksim Cumhuriyet Anıtı



10- Sarayburnu'ndaki Atatürk Heykeli

İlhan Koman hazırlamış ve yarışmayı kazanmıştır. Sanatçı, Süleymaniye Camii avlusunda gerçekleştirilen rölyeflerin birebir ölçekte uygulanması işinde Sadi Öziş, Müridoğlu ve Bara ile birlikte çalışmıştır.

1956 yılında Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu onayıyla Fatih Sultan Mehmed ve Kanunî Sultan Süleyman anısına birer anıt heykel dikmek için uluslararası sınırlı yarışma açılması kararlaştırılmıştır. Bu projenin gerçekleştirilmesi için hazırlanan kapsamlı raporda, XX. yüzyılın büyük sanatçılarının dâhil olduğu bir liste oluşturulmuştur. Ancak proje uygulanmamıştır. İstanbul'da Fatih Sultan Mehmet anıtının yapımı ancak 1987 yılında ve heykeltıraş Hüseyin Gezer'in çalışmasıyla gerçekleşmiştir.

1960'larda ise Taksim Sanat Galerisi, Galeri I, Darüşşafaka Sanat Galerisi ile sanat etkinliklerine yer vermesiyle dikkat çeken İstanbul Türk-Alman Kültür Merkezi'nin sergi programlarında Gürdal Duyar, Nermin Faruki, Haluk Tezonar, Sadi Öziş, Kuzgun Acar, Tamer Başoğlu, Ferit Özşen ve Mehmet Aksoy gibi sanatçıların yer aldığı görülmektedir. 1960'lı yıllarda ünlü İngiliz heykeltıraş Henry Moore'nin sergisi Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılmıştır. Alman sanatçı Karl Schlamminger yine akademide öğrencilerle bir *Happening* gerçekleştirmiştir. Böylece heykel sanatına yeni anlatım, biçim ve malzeme olanakları sunacak yaklaşımların ilk örnekleri yine İstanbul'da ve öncelikle akademide gerçekleşmiştir.



11- Beşiktaş'taki Barbaros Hayreddin Paşa Anıtı

1960'ların en dikkat çekici kamusal heykel uygulaması, Kuzgun Acar'ın 1966 yılında Unkapanı Manifaturacılar Çarşısı'na uyguladığı duvar heykeli *Kuşlar*dır.

1970 Sonrası Gelişmeler

İstanbul'da İlk uygulamaları 1970'li yıllarda Türk sanatında görülen *yerleştirme* ve *performans* tarzı çalışmalar, heykel sanatının sınırlarını ve anlamını genişletmiştir. Füsun Onur, 1970 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde bir *heykel yerleştirmesi* gerçekleştirmiştir. Onur'la birlikte Sarkis, Şükrü Aysan, Nil Yalter, Ayşe Erkmen, Erdağ Aksel gibi sanatçılar heykelin değişen biçimlerini, malzeme, teknik ve anlatımını da temsil etmişlerdir. 1977-1987 yılları arasında gerçekleştirilen *Yeni Eğilimler* sergileri yeni sanatın ve bu anlayışın içinde konumlandırılabilecek bir heykel tarzının öncü uygulamalarına sahne olmuştur. İlki 1987'de gerçekleştirilen *İstanbul Bienali* ise kazandığı uluslararası nitelikle güncel sanatın yaygınlaşmasında önemli bir platform olmuştur. 2005 yılında gerçekleştirilen 9. Bienal'de, Serkan Özkaya'nın kurulma aşamasında devrilen Michelangelo'nun *Davud* heykelinin iki kat büyüklüğündeki kopyasını ve Hüseyin Bahri Alptekin'in XIII. yüzyılda Haçlılar tarafından İstanbul'dan götürülerek Venedik'te San Marko Katedrali cephesine yerleştirilen *Dört Bronz At Heykeli*'nin birebir kopyalarını İstanbul'da sergilemesi, bienal-heykel birlikteliğinin ilgi çekici örnekleridir. İkinci çalışma İstanbul'un heykel geçmişine gönderme yapmış olması nedeniyle ayrıca kayda değerdir.

1970'li yıllarda İstanbul'da sanat galerilerinin sayısında yaşanan artış dikkat çekicidir. Bu gelişmeyle bağlantılı olarak sanatın topluma sunulmasında nitelik ve nicelik açısından bir yükselme izlenmiştir. Galeri sergilerinde ağırlıklı olarak resim temsil edilse de heykel de yer almaya başlamıştır. Sanatın arz-talep dengesi dâhilinde değerlendirilmesi sonucunda daha küçük ölçekli heykel üretiminde artış olduğu anlaşılmaktadır. İlki 1991 yılında gerçekleştirilen *İstanbul Sanat Fuarı* ve 2000 sonrası gelişen diğer sanat fuarları geniş izleyici kitlesinin pek çok sanat eseriyle birlikte heykelle de buluştuğu alanlar olmuştur.

1990'ların ikinci yarısından itibaren heykelin sergilenmesi daha fazla yaygınlık kazanmıştır.

Son yirmi yıllık dönemde Türk heykelinin Zühtü Müridoğlu, İlhan Koman gibi usta isimlerine yönelik retrospektif (geriye dönük) sergiler üzerinde durulması gereken bir diğer konudur. 2004 yılında açılan *İstanbul Modern*'de 2006 yılında düzenlenen *Bellek ve Ölçek* sergisi, Türk heykel sanatının retrospektif bir seçkisini oluşturmuştur. *Santral İstanbul*'da 2008 yılında düzenlenen *Modern ve Ötesi* sergisinde de Türk heykel sanatının geriye dönük bir değerlendirmesi yer almıştır. *Sabancı Müzesi*'nde 2006 yılında gerçekleştirilen heykel sanatının büyük Fransız ustası Rodin'in eserlerinden oluşan sergi, İstanbul'da en çok etki uyandıran ve ilgi gören heykel sergisi olmuştur. Aynı yıl bu sergiden kısa süre öncesinde gerçekleştirilen Tophane-i Âmire binasındaki Ernst Barlach heykel sergisi de dikkate değer bir diğer etkinliktir.

Şehrin kamusal alanlarında heykel uygulamalarına yönelik ciddi bir artışın olduğu bu dönemde, sanatsal nitelik olarak tümüyle konu dışı olması gereken pek çok uygulamanın yanı sıra İstanbul'u bir *heykel şehri* olarak değerlendirmeye yönelik tutarlı çabalar da eksik olmamıştır. 1973 yılında belediye, Güzel Sanatlar Akademisi ve Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun ortak çabasıyla şehrin farklı bölgelerine 20 heykel dikilmesi yönündeki uygulama bu tutarlı çabalardan biridir. Bunun sonucunda gerçekleştirilen çalışmalardan,

Şadi Çalık'a ait Galatasaray Meydanı'ndaki paslanmaz çelikten soyut heykel hâlen yerinde durmaktadır. Bununla birlikte diğer pek çoğu aynı derecede kalıcı olamamıştır. Kuzgun Acar'ın Gülhane Parkı'na yerleştirdiği ve burada piknik yapan insanların da işlevsel olarak değerlendirebileceği şekilde düzenlediği soyut metal heykel kısa bir süre sonra yerinden kaldırılmış ve kaybolmuştur. Gürdal Duyar'ın Karaköy Meydanı'na konulan *Güzel İstanbul* adlı çıplak kadın heykeli müstehcen bulunarak gözden uzak bir yere Yıldız Parkı'na taşınmıştır. Bunu protesto etmek üzere Türk Heykeltıraşlar Derneği Çıplak Kadın Heykelleri Sergisi'ni düzenlemiştir.

Kamusal alanda heykel uygulamalarının en önemli örneklerinden biri olarak İlhan Koman'ın *Akdeniz* heykeli, 1980 yılında bir sigorta şirketinin siparişi üzerine şirketin Zincirlikuyu'daki merkez binasının önüne yerleştirilmiştir. *Akdeniz*, İstanbul'un simge heykellerinden biri olarak kabul edilmektedir. Şehrin sürekli kalabalıklaşan ve kaçınılmaz olarak yayılım alanı genişleyen bir süreci yaşadığı bu dönemde, heykelin şehrin farklı noktalarında uygulanması söz konusu olsa da kamusal heykel genel olarak sosyal yaşamın yoğun olduğu ve iş merkezlerinin geliştiği bölgelerde ve ancak sınırlı sayıda örneklerle söz konusu olabilmiştir.

Cumhuriyet'in 70. yılına denk gelen 1993 yılında da İstanbul'un farklı kamusal alanlarına konulmak üzere *Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği* kapsamında heykeller üretilmiştir. Bunlar arasında Ayşe Erkmen'in Tünel Meydanı'na yerleştirilen *Açık Sütun*'u 2006 yılında *Yaya Sergileri 2* düzenlenirken, daha çok dikkat çeksin diye straforla kaplanmış fakat ateşe verilerek tahrip edilmiştir. Meriç Hızal'ın Üsküdar'a konulan *Açık Kapı*'sı ve Rahmi Aksungur'un Maçka Parkı'na yerleştirilen mermerden *Seçkin Misafirler* adlı heykelleriyle birlikte bu etkinlik kapsamında şehrin farklı bölgelerine yerleştirilen heykellerden bir kısmı yerlerinden kaldırılmış, bir kısmı hasar görmüştür.

Yerel yönetimin heykel projelerinden biri olarak 1994'te, *Laiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıt Parkı Yontu Yarışması* kapsamında 10 adet taş heykel, Saraçhane'de belediye binasının karşısındaki parka yerleştirilmiştir. Bu yarışmada birincilik alan Handan Börüteçene'nin *İstanbul Kitabı* adlı eseri bunlardan biridir.

2001 yılında Mehmet Aksoy'un *Kibele Çeşmesi* adlı mermer heykeli 4. Levent'teki iş merkezinin korunaklı ortamında yer almaktadır. İstanbul'da heykelin şehrin yoğunluğunun ve trafiğinin genel akışından kısmen soyutlanmış olarak kamusal alana dâhil edilmesinin heykelin akıbeti açısından daha olumlu sonuçlar verdiği bir gerçektir.

Heykel Şehir İstanbul'un tarihsel, toplumsal, kültürel ve topoğrafik unsurlarını gerçekçi bir şekilde değerlendirerek kamusal alanda heykelin var olacağı tutarlı projeler, XXI. yüzyılda şehrin önemli gereksinimlerinden biri olarak gözükmektedir.

KAYNAKLAR*

Bara, Hadi, "Plastik Sanatların Sentezi", *Arkitekt*, 1955, sy. 279, s. 21, 24.

Berk, Nurullah, *Türk Heykeltraşları*, İstanbul 1937.

Cezar, Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, II c., İstanbul 1995.

Çalık, Siren, *Şadi Çalık*, İstanbul 2004.

Çetintaş, Vildan, "Rudolf Edwin Belling ve Atölyesi", doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1993.

Çoker, Adnan, *Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi*, İstanbul 1983.

Çoker, Adnan, "Soyut Heykel", *Yeni Boyut*, 1982, c.1, sy. 8, s. 4-5.

Elibal, Gültekin, *Atatürk ve Resim-Heykel*, İstanbul 1973.

Erdur, Korkut (ed.), *Zühtü Müridoğlu Resim Heykel Bütün Bir Yaşam*, İstanbul 2006.

Giray, Kıymet, "Abdülaziz Heykeli'nden 1950'lere Uzanan Çizgide Türk Heykel Sanatının Gelişimi", *Türkiye'de Sanat*, 1997, sy. 29, s. 30-36.

Güvenç, Şeyda, "Handan Börüteçene'nin Sanatı ve Yapıtları", yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 1997.

Haydaroğlu, Mine ve Fany Torre, *İlhan Koman Retrospektif*, İstanbul 2005.

İleri, Cem (ed.), *Bellek ve Ölçek Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı*, İstanbul 2006.

Müridoğlu, Zühtü, *Zühtü Müridoğlu Kitabı*, İstanbul 1992.

Osma, Kıvanç, *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)*, Ankara 2003.

Ödekan, Ayla (haz.), *Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri*, İstanbul 1999.

Pasinli, Alpay, *Istanbul Archaeological Museums*, İstanbul 2012.

Şenyapılı, Önder, *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, Ankara 2003.

Şerifoğlu, Ömer Faruk (ed.), *Resim Tarihimizden Galatasaray Sergileri 1916-1951*, İstanbul 2003.

Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul 1986.

Uçuk, Fatma Semiha, *İlhan Koman*, İstanbul 1996.

Ural, Murat (ed.), *Kuzgun Acar*, İstanbul 2004.

Üstünipek, Mehmet, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950*, İstanbul 2007.

Üstünipek, Mehmet, "Hadi Bara'nın Sanatsal Kişiliği ve Yapıtları", yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 1994.

Üstünipek, Mehmet, "İlk Heykel Sergisi ve Zühtü Müridoğlu", *Türkiye'de Sanat*, 2006, sy. 74, s. 42-45.

* Dipnotlarda yer almayan kaynaklar.

İSTANBUL VE SİNEMA

YALÇIN LÜLECİ*

Sinema, her ülkede kültürel, siyasal, ekonomik ve ulaşım özellikleriyle ön plana çıkan büyük kentlerinden birini kendine merkez olarak seçer. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri ana akım sinemasının merkezi, Kaliforniya eyaletinin Los Angeles kentinin Hollywood bölgesidir. Bunun gibi İngiliz sinemasının merkezi Londra, Fransız sinemasının merkezi Paris, İtalya sinemasının merkezi Roma ve Hint sinemasının merkezi Mumbai kentleridir. Türkiye sineması da kendine merkez olarak, yüzyıllardır bulunduğu bölgenin en önemli siyasi, ekonomik ve kültürel merkezi olması, Avrupa ve dünyayla iletişim ve ulaşım imkânlarının genişliği gibi nedenlerden dolayı İstanbul kentini ve özellikle de bu şehrin önemli kültür merkezi olan Beyoğlu semtini seçmiştir.[1] Öyle ki Türk sinemasının bir dönemi, 1950'lerden 1980'lerin sonlarına kadar Beyoğlu semtinin, sinemacıların yoğun olarak yerleşik bulunduğu "Yeşilçam" sokağının ismiyle anılmıştır. İstanbul, tarihî ve turistik özellikleri yanında, farklı dinsel ve etnik unsurların yüzyıllardan beri beraber yaşadığı çok kültürlü yapısı, özellikle son 50-60 yıldır aldığı iç göçler sonucunda yaşadığı kentleşme problemleriyle, aynı zamanda tarihsel ve sosyolojik olarak da sinema sanatı için verimli bir kaynak olmuştur.

İstanbul Sinema Tarihi

1895 yılında Auguste (d. 1862-ö. 1954) ve Louis Lumière (d. 1864-ö. 1948) Kardeşlerin Paris'te ilk sinema gösterimini yapmalarından sonra, beyaz perdeye yansıyan hareketli görüntülerin çekiciliği, bireyler ve devletler nezdinde sinemaya olan ilgiyi artırdı. Çekilen birkaç dakikalık siyah-beyaz sessiz filmler içerisinde Avrupalı seyircilerin en fazla ilgisini çeken görüntüler, farklı toplum ve coğrafyalara ait olanlardı. İlgi çeken bu filmlerin arasında, o dönemin en büyük Doğu devletlerinden biri olan Osmanlı Devleti'nin toplumu ve coğrafyasına ait olanlar da vardı. Bu sebeple sinemanın mucitleri olan Lumière Kardeşler, film operatörlerini Osmanlı topraklarına da gönderdiler. Gelen bu operatörler içerisinde Osmanlı topraklarında ilk film çeken İtalyan kökenli Fransız vatandaşı Alexandre Promio (d. 1868-ö. 1926) oldu. Promio, 1896'da İstanbul ve İzmir'de Türk askerlerinin görüntülerini kameraya kaydetti. Ayrıca İstanbul'un Boğaziçi ve Haliç bölgelerini görüntüledi. Promio'nun hemen ardından yine Lumièreler için çalışan Fèlix Mesguich (d. 1871-ö. 1949), Francis Doublier (d. 1878-ö. 1948), Charles Moisson (d. 1863-ö. 1943) ve Maurice Perrigot çekim yapmak için 1896-1899 yılları arasında Osmanlı Devleti'ne geldi.[2] Bu dönemde Batılı ülkelerden ithal edilen sinema cihazları ilk olarak İstanbul ve İzmir gibi büyük şehirlerde görülmeye başlandı. Bu sinema cihazlarını ülkeye getiren ve işletmesini yapanlar da yabancılar ve ülkede yaşayan Osmanlı vatandaşı gayrimüslimler olmuştur. Örneğin, Osmanlı Devleti'ne sinemayı getiren ilk kişinin kendisi olduğunu iddia eden Fransız Mösyö Constinsouza, bu sinemacılardan sadece biridir.[3]

Osmanlı Devleti, Lumière Kardeşlerin ilk gösterimlerinden bir yıl sonra, bir Fransız vatandaşı olan Mösyö Jamin'in Fransız elçiliği aracılığıyla Bâbıâli'ye gönderdiği 17 Haziran 1896 tarihli yazısıyla, "sinematograf" adı verilen icattan haberdar olmuştur.[4] Eylül 1896 tarihinde ise, Osmanlı Devleti'nin resmî kurumları, "sinematograf" hakkında olumlu bir rapor vermişlerdir. Bahsedilen raporda, sinematografın "ilmin yayılmasında insanlık için önemli bir araç" olarak nitelendirilmesi, Osmanlı Devleti'nde sinema faaliyetlerinin başlamasında ve sinemanın Osmanlı sarayında kabul görmesinde etkili olmuş[5] ve Osmanlı Devleti'nde ilk sinema gösterimi, II. Abdülhamid'in (1876-1909) huzurunda Yıldız Sarayı'nda yapılmıştır.

* Marmara Üniversitesi

1 Giovanni Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema,* İstanbul 2008, s. 1.

2 Ali Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema,* İstanbul 2007, s. 33.

3 Süleyman Beyoğlu, "Osmanlı Sinema Tarihine Dair Bazı Bilgiler", *Simurg*, 2000, sy. 2-3, s. 458-459.

4 Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, s. 11.

5 Ali Özuyar, "Osmanlı'da Sinemaya Dair Sansür Notları", *Sinematürk*, 2007, sy. 7, s. 22.

Bertrand adlı bir Fransız hokkabaz, Yıldız Sarayı'nın büyük salonuna bir perde kurarak, padişah ve saray mensuplarına film gösterimi yapmıştır.[6] Saraydaki bu ilk gösterimden hemen sonra 1897 yılında Beyoğlu'nda bulunan Hammalbaşı Sokak'taki Avrupa Pasajı'nın 7 numaralı iş yeri olan Sponeck Birahanesi'nde halka açık ilk sinema gösterimi gerçekleştirilmiştir.[7] Osmanlı Devleti'nde halka yönelik bu ilk sinema gösterimi D. Hanri tarafından yapılmıştır.[8] O dönemde İstanbul'da elektrik olmadığı için projeksiyon makinesi, petrol lambalarıyla çalıştırılmıştı. Lambalardan çıkan ağır gaz kokularının meraklı izleyicileri rahatsız etmesine rağmen seyirciler, "sihirli icat" olarak gördükleri sinemanın bu ilk gösterimini, büyük bir ilgiyle takip etmişlerdir.[9]

İstanbul'da 1899 yılında filmlerin gösterimi için henüz özel mekânlar yoktu. Bu gösteriler, genellikle tiyatro, sirk, kıraathane ve birahane gibi yerlerde yapılıyordu. D. Hanri dışında Cambon ve Mösyö Constinsouza adlı kişilerin isimleri öne çıkıyordu. Romanya uyruklu bir Polonya Yahudisi olan ve İstanbul'da yaşayan Sigmund Weinberg (d. 1868-ö. 1954) de sinema ile ilgilenenlerden biriydi. Bu isimlerden D. Hanri, Sponeck'teki ilk gösterisinden sonra da Fevziye Kıraathanesi'nde de film gösterimleri gerçekleştirmiştir. Cambon, Varyete Tiyatrosu'nda, Mösyö Constinsouza da, Halep Çarşısı'ndaki tiyatroda film gösterileri yapmışlardı.[10] Gösterimi yapılan filmler, kısa metrajlı belge ve güldürü filmleriydi.[11]

Sigmund Weinberg, diğerlerinden farklı olarak Yüksekkaldırım (Galata) 28 numarada, fotoğraf makineleri ve malzemeleri satan bir ticarethaneye sahipti. Weinberg'in 1889 yılında açtığı bu ticarethane, onun önemli çevrelerle ilişki kurmasını sağlamıştı. Weinberg, ayrıca Lumière Kardeşler başta olmak üzere, Avrupa'daki fotoğraf makinesi ve malzemesi üreten şirketlerin Osmanlı'daki temsilciliğini üstlenmişti. Sinematograf alanında ise, 1900 yılında sinematografın tüm haklarını Lumièrelerden satın alacak olan Pathé Frères Şirketi'nin de İstanbul'daki temsilcisiydi. Weinberg, İstanbul'da sinema gösterileri yapan kişilerle, arasındaki rekabeti kendi lehine çevirmek için farklı bir yola başvurarak Osmanlı sarayı ile iletişim kurmaya çalışmıştır.[12] Weinberg, Ekim 1899'da II. Abdülhamid'e yazdığı bir dilekçeyle, Osmanlı ordusunun yabancılar tarafından filme alınmasının sakıncaları olacağını ifade edip kendisinin bunu ücretsiz olarak ve padişahın ordusuna yaraşır bir biçimde yapacağını belirtmiştir. Onun tasarısına göre, Osmanlı ordusunun manevraları ya da resmigeçit törenleri, kendisi tarafından ücretsiz olarak filme alınacak; ancak bu filmler halka ücret karşılığında gösterilecekti.[13]

Lumière Kardeşler'in ilk gösterimlerinden bir yıl sonra da halka açık olarak gösterime sunulan sinema, "bazı nedenlerden dolayı kimi çevrelerce günah sayılsa da"[14] bu konudaki tutum kısa sürede değişip olumlu bir hâl almıştır. Sinemanın yeniliği ve cazibesi, kısa sürede bu olumsuz yaklaşımın üstesinden gelmiş ve Osmanlı'da yaygınlaşma olanağı bulmuştur.[15] Burada ilginç olan bir nokta, tiyatroya hâlen soğuk bakan Müslüman Osmanlı toplumunun, bu yeni icada önemli bir tepki göstermemesidir.[16] Öyle ki D. Hanri'nin 1897 yılının ramazan ayında, Şehzadebaşı Fevziye Kıraathanesi'nde yaptığı gece gösterileri, İstanbul halkı tarafından ilgiyle seyredilmiştir. İstanbulluların, sinema konusunda gösterdiği bu ılımlı tutum hakkında bugüne kadar ileri sürülen görüşler arasında en açıklayıcı olanı, geleneksel Karagöz oyunu ile sinema arasında kurulan teknik benzerliktir.[17] Osmanlı Devleti'nde o yıllarda çok yaygın olarak seyredilen karagöz oyunu, insanları sinema fikrine hazırlamış, karanlık odada sinema ile karşılaşan halk, bu yeni icada karşı fazla yabancılık duymamıştır.[18] İstanbul'da ilk yıllarında; birahane, kıraathane ve konaklarda düzenlenen gösterilerle halka tanıtılan sinema, zamanla halkın gündelik yaşamında yer edinmeye başlamıştır. Bir süre sonra da sinema, ramazan gecelerinde geleneksel Türk gösteri sanatları olan karagöz ve meddaha eşlik eder duruma gelmiştir.[19]

Osmanlı Devleti, 29 Mart 1903 tarihinde sinema faaliyetlerini düzene koymak için ilk nizamnameyi hazırlamıştır. Bu nizamnameye göre, Osmanlı Devleti'nde

6 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid*, İstanbul 2008, s. 72.

7 Agah Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler,* İstanbul 1990, s. 8.

8 Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul 1995, s. 35.

9 Özgüç, *Türk Sinemasında İlk'ler*, s. 8.

10 Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, s. 34.

11 Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, Ankara 1999, c. 1, s. 11.

12 Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, s. 34.

13 Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema,* s. 35-36.

14 Ali Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni,* İstanbul 1999, s. 32-33.

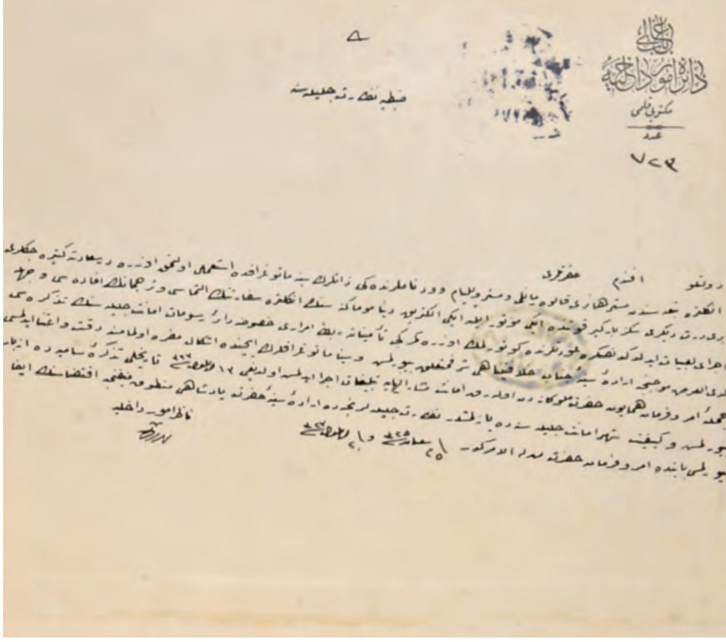
15 Burçak Evren, "Sinemamızın İlk Türk Müslüman Kadınları", *Sinematürk*, 2006, sy. 1, s. 22.

16 Salih Diriklik, *Fleşbek*, İstanbul 1995, c. 1, s. 9.

17 Diriklik, *Fleşbek*, s. 9.

18 Erman Şener, *Yeşilçam ve Türk Sineması*, İstanbul 1970, s. 15.

19 Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, s. 34-35.



1- Dâhiliye Nezareti'nin, İstanbul'da sinema gösterileri yapmak üzere 1907 yılının Ekim ayında İngiliz uyruklu iki müteşebbisin gelmesinin uygun olduğu, fakat oynatacakları filmlerin zararlı şeyler olmamasının padişah tarafından özellikle vurgulandığı hakkında Zaptiye'ye gönderdiği yazı (BOA, ZB, nr. 22/100)

sinema gösterimleri yapma hakkı, 35 yıl süreyle Müslim ya da gayrimüslim ayrımı yapılmadan herkese tanınıyordu.[20] Bu hukuki düzenlemeden beş sene sonra ise, sinema faaliyetlerine yönelik ilk sansür, Osmanlı Hükûmeti'nin 20 Haziran 1908'de aldığı kararla uygulanmıştır. Bu kararın metni şu şekildedir:

> İki Fransızın, Şirket-i Hayriye'nin seferden alınmış vapurlarından 18 numaralı vapurunu Boğaziçi sahilleri iskeleleri ile Adalar ve Bakırköy ve İzmit Körfezi sahillerinde römorklar ile çekerek ve içine sinematograf makinesi koyup güya halka sinematograf resimleri göstermek için kiralama teşebbüsünde bulundukları haber verildiğinden sakıncaları dolayısıyla buna izin verilmemesi padişahın yüksek emir ve fermanı icabından olmakla bu hususta emir ve ferman sahibinindir.[21]

24 Temmuz 1908 tarihinde Kanun-ı Esasi'nin (Anayasa) yeniden yürürlüğe girmesiyle başlayan II. Meşrutiyet Dönemi'nin başlarında, İttihat Terakki Cemiyeti'ne karşı muhafazakâr çevrelerden ciddi bir muhalefet ortaya çıkmaya başladı. 1908 yılının ramazan ayında -miladi takvime göre Ekim ayı- meyhane ve tiyatroların kapanması, fotoğraf çekiminin yasaklanması ve kadınların hareket özgürlüğünün kısıtlanmasının talep edildiği şiddetli gösteriler yapıldı.[22] Osmanlı Devleti'nde "müstehcenlik" gerekçesiyle bir filmin yasaklanması da yine 1908'in Ekim ayında gerçekleşti. Beyoğlu'nun Cadde-i Kebir (İstiklal Caddesi)'indeki Odeon Tiyatrosu'nda, bir sinematograf kumpanyası tarafından düzenlenen film gösterilerindeki bazı filmler müstehcenlik içeriyordu. Bu filmlerin ya da filmlerdeki sahnelerin, bazı seyirciler tarafından, toplum ahlakına uygun bulunmaması, sözü edilen filmleri şikâyet konusu hâline getirmiştir. İletilen bu şikâyetler üzerine Beyoğlu Mutasarrıflığı, filmlerin gösterilmesini yasaklamıştır.[23]

Bahsedilen tepkilere rağmen sinema, Osmanlı Devleti'ne girişinden 1908 yılında başlayan II. Meşrutiyet Dönemi'ne kadar geçen sürede, hızla yayılmış ve halkın yoğun olarak rağbet gösterdiği sanatlardan biri olmaya başlamıştır. Halkın gösterdiği bu ilgi, İstanbul'da kalıcı sinema salonlarının kurulması ihtiyacını ortaya çıkarmıştır.[24] İlk sinema gösteriminin kendi huzurunda Yıldız Sarayı'nda yapılmasına ve halkın sinemaya gösterdiği hoşgörüye rağmen II. Abdülhamid, bu yeni icadın seyirci üzerindeki etkisinden rahatsız olup uzun yıllar Fransızların İstanbul'da yerleşik bir sinema salonu açma girişimlerine müsaade etmemiştir. 1908'lere gelindiğinde ise durum değişmiştir: Bu tarihten itibaren Fransız Pathé Firması, temsilciliklerinin bulunduğu pazarlara, yalnızca makine ve film ihraç etmekle yetinmeyip sinema salonları da açmaya yönelmiştir. Pathé'nin, Türkiye'de bu işi firma adına üstlenmesi için seçtiği kişi Sigmund Weinberg'di.[25] Böylece Weinberg, ülkemizdeki ilk yerleşik sinema salonunu 30 Ocak 1908'de Pathé Sineması adıyla açmıştır. Weinberg, Tepebaşı'nda açtığı bu sinemayla, sinemanın kalıcı salonlara yerleşmesine ve İstanbul'un Türk sinema endüstrisinin merkezi hâline gelmesine katkıda bulunmuştur.[26] Dönemine göre oldukça modern bir görünümü olan Pathé Sineması, Weinberg'in işletmesinde ancak sekiz yıl hizmet verebildi. Daha sonra adı değiştirilerek, Belediye Sineması yapıldı.[27] Pathé Sineması'nda, kısa metrajlı belgesel ve

20 Özuyar, "Osmanlı'da Sinemaya Dair Sansür Notları", s. 22; Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema,* s. 12-13;

21 Burçak Evren, "Türk Sinemasındaki İlk Sansür ya da Abdülhamid ve Sinema", *Türk Sinemasında Sansür,* der. Agah Özgüç, Ankara 2000, s. 138'dan aktaran Serdar Öztürk, "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler", *İletişim*, 2006, sy. 5, s. 65-66.

22 Eric Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İstanbul 2006, s. 143.

23 Özuyar, "Osmanlı'da Sinemaya Dair Sansür Notları", s. 22-23.

24 Seda Bayındır Uluskan, *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları,* Ankara 2010, s. 487.

25 Evren, *Sigmund Weinberg*, s. 41.

26 Uluskan, *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları*, s. 487.

27 Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, s. 51.

güldürü filmleri ile yola çıkan Weinberg, daha sonra sinemasını Beyoğlu'ndaki Concordia'ya taşıdı.[28]

Pathé Sineması'nın açılışını yaptıktan sonra Weinberg, sinema piyasasına ağırlığını koydu. Elinde her geçen gün çoğalan film ve aygıtlar için yeni pazarlar aramaya başladı. İstanbul'un gayrimüslimlerin yoğun olarak yaşadığı semtlerinde sinema açmak için Fransızca, Rumca, Ermenice ve hatta Almanca el ilanları bastırıp dağıttı.[29] Weinberg, İstanbul'da sinemacılık faaliyetlerinde bulunan ve kadınlı-erkekli sinema gösterimleri düzenleyen rakibi Assaduryan'a karşı bir hamle olarak, konaklarda ve okullarda film gösterimlerine başladı. Mekteb-i Sultanî (Galatasaray Lisesi), İstanbul Sultanîsi (İstanbul Erkek Lisesi)[30] ve Darüşşafaka, Weinberg'in gösterim düzenlediği okullardan en önemlileridir.[31]

Weinberg'in bu okul gösterimlerinde, genç bir sinema heveslisi yetişiyordu. Bu kişi Ali Fuat Uzkınay (d. 1888-ö. 1956)'dı.[32] İstanbul Sultanîsi'nde dâhiliye memurluğu yapan Fuat adlı bu genç, sinemaya özel bir ilgi duyuyordu.[33] İşte bu genç memur, Sigmund Weinberg'le tanıştı ve projeksiyon aygıtının nasıl çalıştırıldığını kısa sürede öğrendi.[34] Fuat Uzkınay, burada okul müdürü Ebul Muhsin Kemal'e film gösterim işini kendisinin de yapabileceğini söyleyerek, müdürü bir film gösterim cihazı almaya ikna etti. Uzkınay, böylece Weinberg'in işini devralırken, aynı okulda tarih öğretmenliği yapan Şakir Seden (d. 1890-ö. 1967) de gösterimi yapılacak filmlerin seçimiyle görevlendirilmişti. Fuat Uzkınay ve Şakir Seden, bu gösterim işini 1910'dan 1914 yılına kadar devam ettirdiler. Ali Fuat Bey'in yedek subay olarak orduya katılmasından yaklaşık olarak üç ay sonra Osmanlı Devleti, I. Dünya Savaşı'na girdi. Osmanlı Devleti, savaşa girişini, 1877-1878 yıllarındaki savaşta Rus ordusu tarafından İstanbul'un günümüzde Yeşilköy diye anılan Ayastefanos semtinde yaptırılan anıtı 14 Kasım 1914 tarihinde yıktırarak ilan etti. İşte bu tarihte "Ayastefanos anıtının yıkılışı"nı filme alan yedek subay Ali Fuat Uzkınay,[35] sonraki yıllarda ilk Türk sinemacı olarak anılmaya başlandı. 1915 yılına gelindiğinde Fuat Uzkınay,



2- İstanbul'da bir sinema salonu ve film afişleri (İBB, Kültür A.Ş.)

orduda görev yaparken, Sigmund Weinberg önemli bir hamle daha yaptı ve dönemin en lüks sinemalarından bir olan Cine Palace'nin ya da giriş holündeki aynalardan dolayı halkın "Aynalı Sinema" diye andığı sinemanın, işletmeciliğini üstlendi.[36]

1915 yılı Türk sineması açısından bir dönüm noktası olarak kabul edilebilecek bir olaya daha tanıklık ediyordu. I. Dünya Savaşı'nın devam ettiği bu günlerde Osmanlı'nın müttefiki Almanya'ya giden Harbiye Nazırı Enver Paşa (d. 1881-ö. 1922), burada Alman ordu sinemasının çektiği filmleri izledi. Alman ordusunun sinema çalışmalarından etkilenen Enver Paşa, yurda döner dönmez Osmanlı ordusunda da bir sinema biriminin kurulması emrini verdi. Enver Paşa'nın bu direktifiyle 1915 yılında İstanbul'da, "bir İslam ülkesindeki ilk resmî sinema teşkilatı olan" Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) kurulmuş ve Weinberg bu birimin başına, Ali Fuat Uzkınay da onun yardımcılığına getirilmiştir.[37] MOSD, önceleri belge filmleri çekmiştir. Bu filmler; savaş ve başkomutanın, padişahın, resmî ve özel yaşamlarıyla

28 Uluskan, *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları*, s. 487.

29 Evren, *Sigmund Weinberg*, s. 54.

30 Giovanni Scognamillo, *Türk Sineması Tarihi: 1896-1959*, İstanbul 1990, c. 1, s. 20.

31 Evren, *Sigmund Weinberg*, s. 54.

32 Scognamillo, *Türk Sineması Tarihi*, c. 1, s. 20.

33 Evren, *Sigmund Weinberg*, s. 54-55.

34 Özgüç, *Türk Sinemasında İlk'ler*, s. 8.

35 Mustafa Gökmen, *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul 1991, s. 79.

36 Evren, *Sigmund Weinberg*, s. 69.

37 Uluskan, *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları,* s. 489.



3- İstanbul'da bir film çekimi



4- İstanbul'da bir film çekim çalışması

ilgili filmlerdi.[38] MOSD'un İstanbul'da çektiği filmlerden bazıları şunlardır: 1917 yılında Alman İmparatoru II. Wilhelm ile Avusturya İmparatoru Karl'ın Türkiye'ye yaptıkları gezileri yansıtan "Alman İmparatoru'nun Askerî Müzeyi Ziyareti". 1918 yılında, savaşın son yıllarında ölüm, cenaze ve biat törenlerini gösteren "Abdülhamid'in Cenaze Merasimi", "Sultan Reşad'ın Cenaze Merasimi", "Vahdeddin'in Biat Töreni" ve "Vahdeddin'in Kılıç Alayı" filmleridir.[39]

MOSD, ürettiği filmlerle savaşın, Osmanlı'nın da dâhil olduğu İttifak grubunun lehine gittiğine dair halka yönelik propagandada önemli bir rol oynadı.[40] Weinberg'in MOSD'daki görevi, Romanya'nın tarafsızlığını bozup Osmanlı Devleti'ne savaş ilan ettiği 29 Ağustos 1916 tarihine kadar sürdü. Bu tarihten sonra Weinberg'in görevine, Düvel-i Muhasama (Düşman devletler) tebaasından olduğu için son verildi. Weinberg, sınır dışı edilmedi, aksine MOSD ile olan ilişkisi, resmî olmayan bir düzeyde devam etti.[41] Weinberg, Merkez Kumandanlığı tarafından fotoğrafçı İbrahim Ferit Bey ile beraber, Galiçya Cephesi'nde savaşan Osmanlı askerlerini filme almak için görevlendirilmiş ve bu görevin sonunda her ikisi de İstanbul'a geri dönmeyi başarmışlardır. Dolayısıyla Weinberg, MOSD'daki görevine son verildikten sonra da İstanbul'da yaşamaya devam etmiş, başta Enver Paşa olmak üzere devlet ricalinin gittiği Aynalı Sinema'yı işletmiştir.[42]

I. Dünya Savaşı'nın devam ettiği bu dönemlerde İstanbul'da, MOSD'un dışında birtakım cemiyetler de sinema faaliyetlerine katılmıştır. Bunlardan ilki olan ve ordu ile halk arasındaki ilişkileri geliştirmek amacıyla 1913 yılında kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, 1916 yılında gelir kaynaklarını artırmak amacıyla sinema çalışmalarına başlamıştır. Bu cemiyet, 1917 yılında Türk sinemasının ilk konulu filmleri olan *Pençe* ve *Casus*'u çekmiştir.[43] Ancak 1918 yılında I. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Osmanlı Devleti, Mondros Mütarekesi'ni imzalamak zorunda kalmış; yapılan antlaşma uyarınca da İtilaf devletleri tarafından bütün ulaşım ve iletişim araçlarına el konulmuştur. MOSD ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin elindeki sinema çekim ve gösterim aygıtları da bu uygulama kapsamındadır. İtilaf devletlerinin ellerindeki sinema araçlarına el koymasını istemeyen bu iki kurum, ellerindeki tüm sinema araç gereçlerini,

38 Onaran, *Türk Sineması*, s. 13.

39 Simten Gündeş, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansımaları*, İstanbul 1991, s. 122'den aktaran: Veli Boztepe, "1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri", yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2007, s. 92.

40 Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, s. 36.

41 Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, s. 40-41.

42 Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema*, s. 41.

43 Nazım H. Polat, *Müdâfaa-i Milliye Cemiyeti*, Ankara 1991, s. 102.

1919 yılında, Ma'lûlîn-i Guzât-ı Askeriye Muavenet Heyeti (Malul Gaziler Cemiyeti)'ne devretmişlerdir. Sinema cihazlarını devralan Malul Gaziler Cemiyeti, film çekimine başlamıştır. Mondros Mütarekesi'nin imzalanmasıyla ordudan ayrılan Fuat Uzkınay, Malul Gaziler Cemiyeti'nde sinema çalışmalarını devam ettirmiş ve işgal güçlerine karşı ilk direnişleri filme çekmeye başlamıştır.[44]

Sinema filmlerinin gösterimine yönelik ilk sansür ise İtilaf devletlerinin işgali altındaki İstanbul'da 1919 yılında bitirilen *Mürebbiye* filmine uygulanmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın (d. 1864-ö. 1944) aynı adlı romanından; yönetmen Ahmet Fehim tarafından Malul Gaziler Cemiyeti adına çekilen bu filmde, Fransız mürebbiye Anjel rolünü, Rus asıllı kadın oyuncu Madam Kalitea (Aristea Kalinea) oynamıştır. Bu filmdeki rolü dolayısıyla Madam Kalitea'ya Türk sinemasının ilk vamp kadın oyuncusu unvanı verilmiştir.[45]*Mürebbiye* filmi gösterime girdiğinde Osmanlı Devleti, I. Dünya Savaşı'nda yenildiği için İstanbul, İtilaf devletlerinin işgali altındaydı. O dönem İstanbul'daki Fransız işgal kuvvetlerinin komutanı olan General Franchet d'Espèrey (d. 1856-ö. 1942), işgal ettikleri İstanbul'un sinemalarında, şehvet düşkünü, düşük ahlaklı bir Fransız kadını olarak betimlenen mürebbiye Anjel'i görmekten rahatsız olmuş ve "Fransızlar küçük düşürülüyor" gerekçesiyle *Mürebbiye* filminin gösterilmesini yasaklamıştır.[46] Türk sinemasındaki ikinci film sansürü uygulamasına da *Mürebbiye* filminde olduğu gibi, İstanbul'daki işgal kuvvetleri imza atmışlardır. 1922 yılında Malul Gaziler Cemiyeti'nin yapımcısı olduğu ve Yakup Kadri'nin (d. 1889-ö. 1974) *Nur Baba* adlı romanından uyarlanan ve Muhsin Ertuğrul (d. 1892-ö. 1979) tarafından yönetilen *Boğaziçi Esrarı-Nur Baba* filminin gösterimi de işgal kuvvetleri tarafından yasaklanmıştır. Bu filmde, tekkesini bir "seks tuzağı" olarak kullanan bir Bektaşî şeyhinin hikâyesi konu edilmektedir. İşgal kuvvetleri, Eyüp Camii'nden çıkan Bektaşîlerin filme karşı protestolarını, filmi yasaklama gerekçesi olarak kullanmışlardır.[47]

İstanbul'un sinemadaki öncelikli rolü, Cumhuriyet'in ilan edilip Ankara'nın başkent ilan edildiği 1923 yılından sonra da devam etmiştir. Çünkü İstanbul, başkent olma özelliğini kaybetse de ekonomi, ticaret ve kültür/sanat merkezi olma özelliğini devam ettirmekteydi. Dolayısıyla, sinemanın gelişmesini sağlayacak altyapı İstanbul'daydı. 1920'li yıllarda İstanbul'da önemli film yapım firmaları faaliyetlerini devam ettirmekte ya da yeni kurulmaktaydı. Örneğin, Mehmet Kemalettin (d. 1888-ö. 1941) ve Mehmet Şakir Seden (d. 1890-ö. 1967) kardeşler 1919 yılında İstanbul Sirkeci'de film ithal etmek amacıyla kurdukları Kemal Film, 1922 yılında Muhsin Ertuğrul'un önerisiyle film yapım çalışmalarına başlamıştır. Mehmet Rauf Sirman, oğulları; Balcı Naim ve Vassilaki Papayonopulos tarafından 1924 yılında Opera Film kuruldu. 1922 yılında Elhamra Sineması'nın işletmesini alarak, sinema sektörüne giren İpekçi ailesi 1928 yılında İpek Film'i kurdular. Yine aynı yıllar Cemil Filmer ve kardeşi Tevfik Bey tarafından Lale Film ve Halil Kâmil Bey tarafından 1929 yılında Ha-Ka Film kuruldu ve 1938 yılından itibaren film yapımına başladı. Bu dönemde faaliyet gösteren şirketlerin önemli kısmının idare merkezi Galata ve Beyoğlu'ndaydı.[48]

Türk sinemasının 1923 yılından 1939 yılına kadar olan dönemi "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılır. "Tiyatrocular Dönemi" denilmesinin sebebi, bu dönem sinema faaliyeti içinde olan yönetmen, oyuncu ve diğer görevlilerin, genellikle Darülbedayi kadrosunda görevli tiyatrocular olmaları ve çekilen filmlerde tiyatro etkisinin görülmesidir. 1914 yılında kurulan Darülbedayi, Nisan 1931 tarihinde İstanbul Belediyesi'ne bağlanıp Şehir Tiyatrosu, 1934 yılında ise, İstanbul Şehir Tiyatrosu adını almıştır. Bu döneme yönetmen olarak damgasını vuran kişi Muhsin Ertuğrul'dur. Ertuğrul, Türk sinemasının bu on yedi yıllık dönemine tek başına yön ve şekil vermiştir.[49] Ertuğrul bu dönemde, aralarında 1923 yılı yapımı *Ateşten Gömlek, Kız Kulesi'nde Bir Facia*, 1931 yılı yapımı *İstanbul Sokaklarında*, 1932 yapımı *Bir Millet Uyanıyor*, 1938 yılı yapımı *Aynaroz Kadısı* ve 1939 yapımı *Bir Kavuk Devrildi* filmlerinin de olduğu çok sayıda filmin yönetmen, senarist ve yapımcılığını üstlenmiştir.

1930'lu yıllarda Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal (Atatürk) de İstanbul'da bulunduğu ve devlet işlerinden fırsat bulduğu zamanlarda Beyoğlu'ndaki sinemalarda film seyretmeye gitmiştir. Örneğin, Mustafa Kemal, 3 Aralık 1930 tarihinde Elhamra Sineması'nda Denis King ve Jeanette Mac Donald'ın başrollerini oynadığı *Serseri Kral*, 22 Ocak 1932 tarihinde Opera Sineması'nda bir İngiliz belgesel filminden uyarlanan *Çanakkale*, 23 Şubat 1932 tarihinde Elhamra Sineması'nda Lilian Harvey ve

44 Boztepe, "1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri", s. 93.

45 Mahmut Tali Öngören, *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*, Ankara 1982, s. 60-61.

46 Özuyar, "Osmanlı'da Sinemaya Dair Sansür Notları", s. 24.

47 Öztürk, "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları", s. 62-63.

48 Ali Özuyar, *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)*, Ankara 2013, s. 190-200.

49 Onaran, *Türk Sineması*, s. 20.

Hanry Garat'ın başrollerini paylaştığı *Kongre Eğleniyor* ve 16 Eylül 1932 tarihinde ise Glorya Sineması'nda Charles Boyer ve Mona Goya'nın başrolünde oldukları *Demir Kapı* filmlerini seyretmiştir.[50] Mustafa Kemal, 22 Ocak 1932'de Opera Sineması'nda *Çanakkale* filmini izledikten sonra, bu sinemanın işletmecileri olan Mehmet Rauf ve Cemal beylerle sohbet ederken onlara, sinemada neden az izleyici olduğunu sorar. Mehmet Rauf ve Cemal beyler, yalnız kendilerinin değil, tüm sinemacıların en büyük sorununun vergi olduğunu ve bilet fiyatlarının pahalılığı nedeniyle halkın sinema salonlarına gelemediğini söylerler. Bunun üzerine Mustafa Kemal, dönemin Maliye Bakanı Fuat Ağralı'ya emir vererek, sinema işletmecisi ve salon sahiplerini rahatlatan vergi indirimini sağlamıştır.[51]

Türk sinema tarihinde "Tiyatrocular Dönemi"nden sonra gelen ve 1939 ile 1952 yıllarını kapsayan döneme "Geçiş Dönemi" adı verilir. Bahsedilen dönemin II. Dünya Savaşı'nın devam ettiği (1939-1945) yıllara rastlaması, sinema faaliyetlerini olumsuz etkilemiştir. II. Dünya Savaşı'ndan önce hem Avrupa hem Amerikan filmleri Türkiye'ye aynı ölçüde gelirken; savaş dolayısıyla artık sadece Mısır yoluyla Amerikan filmleri ve bunlarla birlikte Mısır filmleri gelmeye başlamıştır.[52] Türk sinemasının bu döneminde çok az sayıda film yapılmış, ancak Mısır'dan ithal edilen müzikal melodramlar halkın önemli bir bölümü tarafından ilgiyle seyredilmiştir. 1930'lu yıllarda, bugün Türk sanat müziği olarak isimlendirilen alaturka musikiye, Arap etkileri içermesi dolayısıyla getirilen yasaklamalar nedeniyle Mısır filmleri, toplumun önemli bir kesiminin gözünde popülerlik kazanmıştır. 1940'lı yıllarda Mısır filmleri yasaklanmış, ancak bu filmlerin Türk sinema ve müziği üzerindeki etkisi bir ölçüde devam etmiştir.[53]

1939 yılına gelindiğinde Türk sinemasında, neredeyse kameranın sahne önüne konulup bir piyesin baştan sona filme alındığı "Tiyatrocular Dönemi"nin etkisi hâlen devam etmekteydi. Yani tiyatro geleneğinden daha tam anlamıyla uzaklaşılamamıştı. 1939 ile 1952 yılları arasındaki bu on üç yıllık dönemde Türk sineması, kendini tiyatro etkisinden koparıp daha sinemasal bir dil oluşturmaya çalışmıştır.[54] Tiyatrocular Dönemi'nde tiyatro etkisindeki filmlere alışmış, beğenisi kötü filmlere şartlanmış bir seyirci kitlesi oluşmuştu. İşte bu mevcut seyirci, "Geçiş Dönemi" sinemacısının dikkate alması gereken önemli bir problem olmuştur.[55] Geçiş Dönemi'nin başlangıcı olarak Faruk Kenç (d. 1910-ö. 2000)'in 1939 yılında çektiği *Taş Parçası*, *Yılmaz Ali* ve *Kıvırcık Paşa* filmleri kabul edilebilir. *Yılmaz Ali* filminde, gençlerin barlara sıkça gidip dans etmeleri, İstanbul'u modern bir kent olarak yansıtma çabası olarak değerlendirilmiştir. Filmin dış çekimleri Rumelihisarı, Aşiyan ve Boğaziçi'nde gerçekleştirilmiştir.[56] Bu filmlerle sinemaya giren Kenç'in sinema dili acemilik barındırsa da, Muhsin Ertuğrul'a göre daha az tiyatro etkisi taşır. Kenç, filmlerini sessiz çekip sonradan seslendiren ilk yönetmendir.[57] Bu dönemde, sesli film çekme alışkanlığının bırakılıp bir dublaj endüstrisinin oluşmasıyla, bazı Mısır filmleri Türkçeleştirilerek seyirciye Türk filmi diye de gösterilmiştir.[58]

Devlet imkânlarının sınırlı olduğu bu dönemde sinema ile ilgilenen genç sanatçılar, 1930'lu yıllarda eğitim almak ve deneyim kazanmak için kendi olanaklarıyla Almanya, Fransa, Amerika, Rusya gibi sinema alanında gelişmiş olan ülkelere gitmişlerdir. Bu gençler, II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda geri dönmek durumunda kalmışlar ve edindikleri bilgi ve deneyimleri kendi ülkelerinde uygulamaya geçirmeyi amaçlamışlardır. Fakat ülkedeki sinema sektörünün kısıtlı imkânları ve sektördeki ticari rekabet nedeniyle üretime katılmakta zorluk yaşamışlardır.[59] 1948 yılında gerçekleşen, belediyelerin filmlerden aldığı eğlence rüsumunun indirimi, dönemin önemli olaylarından biridir. Bu rüsum indirimi, yani yerli filmlerin yabancı filmlere göre yarı yarıya az bir rüsum ödemesi uygulamasıyla, Türkiye'de yerli filmlerin, yerli film gösteren sinemaların, yabancı film gösteren sinemalara karşı daha avantajlı bir duruma geçmesini sağlamıştır. Böylece sinemalar, yerli film göstermeyi tercih etmeye başlamışlardır. Bu durum da Türkiye'de üretilen yerli filmlerin sayısının süratle çoğalmasını sağlamıştır.[60]

50 Gökmen, *Eski İstanbul Sinemaları*, s. 68.

51 Oğuz Makal, "Türk Sinemasının Uzun ve Yorucu Süreci ve Yarını İçin Düşünceler", *V. Türk Kültürü Kongresi: Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü, Geleceği: Sahne Sanatları,* haz. Ömer Çakır, Ankara 2005, c. 11, s. 87.

52 Onaran, *Türk Sineması*, s. 34.

53 Ahsen Yalvaç, *Türk Sineması ve Arabesk,* İstanbul 2013, s. 15.

54 Şener, *Yeşilçam*, s. 23.

55 Şener, *Yeşilçam*, s. 23.

56 Semra Kır, *İstanbul'un 100 Filmi*, İstanbul 2010, s. 16.

57 Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, İstanbul 2007, s. 27.

58 Bülent Vardar, "Türkiye'de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları", *Sinematürk*, 2006, sy. 2, s. 38.

59 Esin Berktaş, "1939–1950 Dönemi Türk Sinemasının Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Kültürel Yapısı", sanatta yeterlilik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2008, s. 268.

60 *Milli Sinema Açıkoturumu*, İstanbul 1973, s. 91-92.



5- İpekçi Kardeşlerin yapımını üstlendiği bir filmden çekim sahnesi

Türk sinemasında "Sinemacılar Dönemi" diye adlandırılan bir sonraki dönemin ise 1952 yılından itibaren fiilen başlamış olduğu kabul edilir. Bu dönemi başlatan yönetmen olarak kabul edebileceğimiz Lütfi Ömer Akad (d. 1916-ö. 2011), 1952 yılında yönettiği *Kanun Namına* ve *Yalnızlar Rıhtımı* filmleriyle, sinema dilini düzgün bir biçimde kullanan ilk Türk yönetmen olarak kabul edilmektedir.[61] 1950'li yıllarda Türk sineması büyük bir gelişme katetmiştir. Bu durumun yaşanmasında Türk siyasal ve sosyal hayatında dönüm noktası olan 1950 yılında çok partili sisteme geçiş, önemli bir etken olmuştur. Ülkede, liberal pazar ekonomisinin gelişmesiyle birlikte değişen üretim ve tüketim ilişkileri, taşranın kapalı yapısını parçalamış ve kırsal bölgelerden şehirlere büyük bir göç başlamıştır. Bunlarla birlikte büyüyen sinema seyircisinin talepleri doğrultusunda, tiyatro alanının dışında yeni bir yönetmenler kuşağı ortaya çıkmış ve önceki döneme göre, daha gelişmiş bir sinema yaklaşımı geliştirmişlerdir. Böylece 1980'li yılların ortalarına kadar sinema sektöründe egemen olacak "Yeşilçam" isimli Türk popüler sineması doğmuştur.[62] 1950'lerle birlikte, sinemanın büyük yatırım gerektirmeyen iyi bir kazanç kapısı olduğunu sezen girişimciler, Beyoğlu'nun "Yeşilçam Sokağı"nı ve çevresini "yazıhaneleriyle" donatmışlardır.[63]

1950'li yılların yönetmenleri, insanı bozan modern bir şehir olarak İstanbul'u, gerçekçi bir şekilde tanıtmak için çeşitli suç melodramları yapmışlardır. Örneğin, Lütfi Ömer Akad'ın 1952 yılında çektiği *Kanun Namına* ve 1953 yılında çektiği *Öldüren Şehir* filmleri bu yaklaşımın ürünleridir.[64] Akad'ın *Kanun Namına* filminin ilk sahnelerinde Büyükada'yı gördükten sonra, yaşanan polis kovalamacasında dönemin İstanbul'unun Haliç Tersanesi'ni, Süleymaniye Camii'ni, Beyazıt Meydanı'nı, Kapalıçarşı'yı, Nuruosmaniye Camii'ni ve

61 Teksoy, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, s. 29-30.

62 Yalvaç, *Türk Sineması*, s. 17.

63 Teksoy, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, s. 33.

64 Yalvaç, *Türk Sineması*, s. 20.

Sirkeci'yi gerçekçi bir şekilde perdede görürüz.[65] 1950'li yılların sonlarına doğru en önemli örneğini Memduh Ün'ün (d. 1920) 1958 yılında çektiği *Üç Arkadaş* filminde gördüğümüz, konusu kenar mahallelerde geçen filmlerle karşılaşırız.[66] Bu yıllarda iç göç ve buna bağlı olarak gecekondulaşma, altyapı problemleri ve kültürel çatışmaların yaşanmaya başladığı şehir olarak İstanbul, kenar semtleriyle bu filmlere mekân oluşturur

Türk sinemasında çeşitli fikir akımlarının etkisi ise, 1960 yılından itibaren görülmeye başlanmıştır.[67] 27 Mayıs 1960 darbesinin, Türk siyasal ve kültürel hayatına etkisi üzerine değişik çevrelerce olumlu ya da olumsuz çok şey söylenmektedir. Bunları bir kenara bırakıp da sadece Türk sineması üzerindeki etkisine baktığımızda; darbenin etkisinin, genellikle olumlu şekilde yorumlandığını görmekteyiz. "Aslında bir ihtilalin, o ülkenin sineması için olumlu bir sürecin başlangıcını hazırlaması bir paradoks olarak görünse de, 27 Mayıs darbesi, Türk sineması için olumlu bir anlam taşımaktadır..."[68] Sosyal devlet esasına dayanan *1961 Anayasası*, ülkede yeni ufuklar açılmasına ve sanatçılar, aydınlar için yeni fikirlere ilham kaynağı olmuştur.[69] Türk sineması bu tarihten itibaren daha önceki dönemlere nazaran daha farklı konulara el atmış, özellikle toplumsal sorunlara eğilmeye başlamıştır.[70] Metin Erksan'ın (d. 1929-ö. 2012) 1962'de yönettiği *Acı Hayat* filminde, 1960'ların kentleşme süreci içindeki İstanbul'unda yeni üretilen konutlar yansıtılırken, kentin hem modern hem de geleneksel yüzü gözler önüne serilir. Türk sinemasının ilk işçi ve grev filmi olarak kabul edilen Ertem Göreç'in (d. 1931-) 1964 yılında çektiği *Karanlıkta Uyananlar* filmi, İstanbul'un fabrika ve gecekondularını perdeye taşır.[71] Halit Refiğ'in (d. 1934-ö. 2009) aynı adlı Orhan Kemal romanından uyarladığı 1965 yapımı filmi *Gurbet Kuşları*, ülkedeki göç problemine paralel olarak, Türk sinemasının ilk göç filmi olarak kabul edilir.[72] Bu filmden önce ve sonra çekilen birçok Türk filminde olduğu gibi, bu filmde de, âdeta İstanbul'a göçün sembolik mekânı olan Haydarpaşa Garı, perdeye yansır.

1961 Anayasası'nın getirdiği siyasal atmosfer içerisinde, perdeye yansıyan ilk fikri akım "toplumsal

65 Kır, *İstanbul'un 100 Filmi*, s. 21.

66 Agâh Özgüç, *Türk Sinemasında İstanbul*, İstanbul, ts., s. 100.

67 Diriklik, *Fleşbek*, s. 16.

68 Vardar, "Türkiye'de Sinemanın Gelişimi", s. 38-39.

69 Yalvaç, *Türk Sineması*, s. 24.

70 Vardar, "Türkiye'de Sinemanın Gelişimi", s. 38-39.

71 Kır, *İstanbul'un 100 Filmi*, s. 38-45.

72 Özgüç, *Türk Sinemasında İstanbul*, s. 140-141.

gerçekçilik akımı" olmuştur.[73] Türk sinemasındaki "toplumsal gerçekçilik akımı", Amerika'daki "sosyal gerçekçilik", İtalya'daki "yeni gerçekçilik" ve Sovyetler Birliği'ndeki "sosyalist realizm" akımlarından etkilenmiştir. Akımın amacının "toplumdaki gerçeklerin dış yüzünü veren filmler ortaya koymak" olduğu vurgulanmıştır."[74] 1960'ların başındaki Türk sineması, Türk toplumunda meydana gelen değişmeleri açık bir şekilde yansıtmakta ve bu yeni parametrelerle bireyin mücadelesini çok canlı bir biçimde anlatmaktadır. Bir anlamda, toplumun aynası olmakta, sorunlara değinmekte ve çözümler üretmektedir.[75]

Türk sinemasında "toplumsal gerçekçi akım", 1960-1965 yılları arasında etkin olmuştur.[76] Bu akımın 1965 yılından itibaren etkisini kaybetmesinde iki önemli olayın rol oynadığını görüyoruz: Bunlardan birincisi, 1965 seçimleriyle Adalet Partisi'nin iktidara gelişidir. Liberal bir politik görüşe sahip olan AP, Marksizm'e karşıdır. Böylece, beş yıldır sola karşı gevşetilmiş olan sansürün ipleri AP'nin kontrolüne geçmiştir. İkinci olay ise, "toplumsal gerçekçilik akımı"nı temsil eden yönetmenlerle, onu savunan eleştirmenlerin birbirleriyle anlaşmazlığa düşmeleri ve bunun sonucu olarak Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu (d. 1932-) gibi yönetmenlerin, Marksist anlayıştan uzaklaşmalarıdır.[77]

Bu anlaşmazlığın sebebi şudur: Adı geçen yönetmenler, edebiyatta Kemal Tahir (d. 1910-ö. 1973) ile başlayan "ulusallaşma" ve "Batı'yı kendi özelliklerimize doğru aşma" düşüncesine doğru yönelmişler ve Osmanlı Türk toplumunda, Karl Marks'ın tarihte her toplumda olduğunu ifade ettiği "sınıfsal bir yapı"nın bulunmadığını ifade etmişlerdir. Bu konudaki söylemleri onları kısa sürede, "bilimsel sosyalistler"le çatışmaya sürüklemiştir. Refiğ, yönetmen olarak sinemanın bizzat içine girince, onun doğrudan doğruya halkın parası ile ayakta durduğunu, dolayısıyla kapitalist bir sinema olmadığını iddia etmiştir. Ortaya attığı "halk sineması" tabiriyle, Marksistlerin anladığı anlamdaki "halkçılığı" çürütme yoluna gitmiştir. Onat Kutlar (d. 1936-ö. 1995), Şakir Eczacıbaşı (d. 1929-ö. 2010), Muhsin Ertuğrul ve Nijat Özön (d. 1927-ö. 2010) gibi önemli sanat adamlarının kurucu üyeliklerini yaptıkları Sinematek Derneği

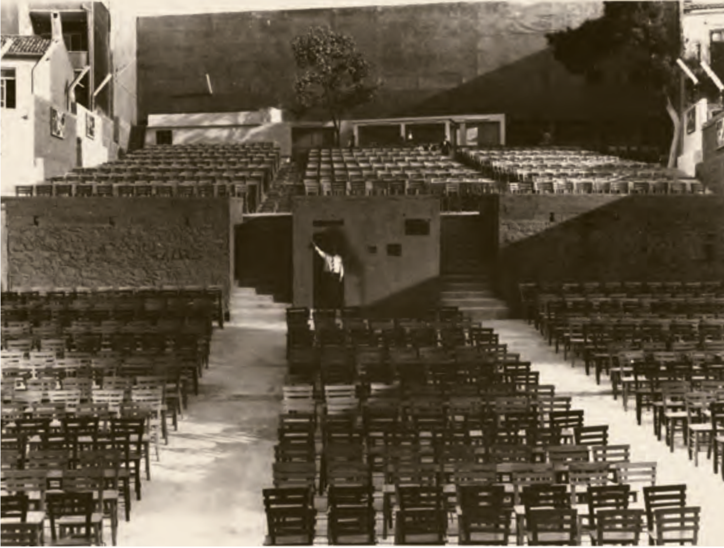
73 Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul 1977, s. 10-11.

74 Ömer Menekşe, "Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı", *II. Uluslar Arası Dinî Yayınlar Kongresi*, Ankara 2005, s. 47-48.

75 Yalvaç, *Türk Sineması*, s. 25.

76 Vardar, "Türkiye'de Sinemanın Gelişimi", s. 38-39.

77 Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, s. 36.



6- İstanbul'da bir yazlık sinema (Üsküdar Belediyesi Arşivi)

salonlarında, 1966 yılında yapılan bir oturumda, her iki taraf da birbirlerine çok ağır suçlamalar yöneltmişlerdir.[78] Yaşanan tartışmalar sonucunda "toplumsal gerçekçilik akımı"nın temsilcilerinin bir kısmı millî bir anlayışa yönelince; bu akım ikiye bölünür ve Marksizm'e bağlı olan ve Yılmaz Güney'in (d. 1937-ö. 1984) temsil ettiği "devrimci sinema" ile Türk halkının ulusal kültürünü, sinema yoluyla anlatma amacında olan ve Metin Erksan ile Halit Refiğ'in temsil ettiği "ulusal sinema" akımları doğar. Bunlara 1970 yılında *Birleşen Yollar* filmiyle ilk eserini veren ve yönetmen Yücel Çakmaklı'nın (d. 1937-ö. 2009) temsil ettiği "millî sinema akımı" da eklenir.[79]

Türkiye 1970'lerde; 12 Mart 1971 muhtırası, Kıbrıs Savaşı, petrol kıtlığı, üniversitelerde ve sokaklarda siyasal çatışmalar ve terör gibi bir dizi siyasi ve ekonomik sorunla boğuşmak zorunda kalmıştır. Yaşanan bu sıkıntılardan sinema sektörü de payını almış ve 1970'lerin başlarına kadar sürekli bir artış gösteren film üretiminde yavaşlama başlamıştır. Bunun yanında 1970'lerde televizyonun evlere girmesi, Türk sineması için önemli bir kırılma noktası olmuş ve Yeşilçam, bu kriz dönemini seks filmleri furyası ile atlatmaya çalışmıştır.[80] 1970'lerin başında, Türk sinemasının en önemli filmlerinden olan; İstanbul'un iç göç, kentleşme, çalışma hayatı ve Türk kadınının modernleşmesi gibi problemlerin işlendiği Lütfi Ömer Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1974) ve *Diyet* adlı filmleri gösterime girmiştir. *Gelin* filminde Yozgat'tan, *Düğün* filminde Şanlıurfa'dan ve *Diyet* filminde ise Afyon'dan İstanbul'a göç eden ailelerin, taşra değerleri ile İstanbul'un şehir kültürü arasında kalmaları ve iş hayatında karşılaştıkları zorluklar anlatılırken, dönemin İstanbul'unda yaşanan ekonomik, sosyal ve kültürel değişim ve problemler beyaz perdede gerçekçi bir şekilde kendine yer bulmuştur.[81]

1970'li yıllarda çekilen çok sayıda komedi filminin mekânı da İstanbul'dur. Ertem Eğilmez (d. 1929-ö. 1989)'in 1974 yılında çektiği *Salak Milyoner* filminde, hazine bulmak için İstanbul'a gelen filmin kahramanlarını, Haydarpaşa Garı, Taksim Meydanı, Beyoğlu ve İnönü Stadı gibi yerlerde görürüz. Bunun dışında yine Ertem Eğilmez'in 1974 yapımı komedi filmi *Hababam Sınıfı* ve onun devam filmlerinde, İstanbul'un değişik yerlerinin yanı sıra, günümüzde kültür merkezi ve öğretmen evi olarak kullanılan Validebağ Adile Sultan Kasrı'nı görürüz. Orhan Aksoy'un (d. 1930-ö. 2008) 1975 yapımı romantik komedi filmi *Ah Nerede*'de, 1970'li yıllarda ülkenin birçok yerinde olduğu gibi, İstanbul'da yaşanan sağ-sol çatışmasına dair ipuçlarını buluruz. Zeki Ökten'in (d. 1941-ö. 2009) Cihangir'deki Güneşli Sokak'ta 1976 yılında çektiği *Kapıcılar Kralı* filminde, farklı statü ve meslek gruplarından oluşan apartman sakinlerinin üzerinden, İstanbul'daki apartman hayatı ve komşuluk ilişkileri yansıtılır. Kartal Tibet'in (d. 1938-) 1978 yapımı *Sultan* isimli romantik komedi filmi ise, yine İstanbul'un iç göç, grev, sendika sorunları ve gecekondu hayatına ışık tutar.[82]

12 Eylül 1980 askerî darbesiyle başlayan 1980'li yıllar ise, Türk sineması açısından 1990'ların ortalarına kadar sürecek sıkıntılı bir dönemin başlangıcı olmuştur. Öyle ki Hollywood yapım şirketlerinin; Türkiye'deki film ithalatı yapan firmalara, borçlarını ödeyemedikleri gerekçesiyle ambargo uygulayıp film vermemeleri, Türk sinema sektörünün ithalat ve gösterim ayaklarında büyük bir krize yol açmıştır. Bu gelişmenin akabinde, 1980'lerin ortalarında, yapılan yasal düzenlemelerle, Warner Bros (WB) ve United International Pictures (UIP) adındaki Amerikalı iki dağıtım firması Türkiye'de kendi ofislerini açarak, video kaset ve film pazarına girdiler. Bu şirketlerin getirdikleri filmleri gösterecek nitelikte sinema salonlarının kurulmaya başlanması, yabancı filmlerin ABD ve Avrupa ile aynı anda Türkiye'de gösterime girmesini beraberinde getirdi. Sinema salonlarında

78 Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, s. 36-37.

79 Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, s. 10-11.

80 Evrim Töre Özkan, *İstanbul Film Endüstrisi*, İstanbul 2010, s. 38.

81 Ensar Yılmaz, "Gelin/Düğün/Diyet Filmlerinin Toplumsal Morfolojisi ve Politik Perspektifi", *Türk Sinemasında Sosyal Meseleler*, ed. Ensar Yılmaz, İstanbul 2012, s. 9-29.

82 Kır, *İstanbul'un 100 Filmi*, s. 86-94.



7- İstanbul'da bir film çekim sahnesi

kalitenin artması açısından olumlu olmakla beraber, bu gelişme aynı zamanda Türk sinema sektörünün Amerikan şirketlerinin hegemonyası altına girmesine de sebep oldu.[83] Amerikan firmalarının sektörde etkili olması sonucunda; Türk filmleri gösterime girebilmek için salon bulmakta zorlanırken, bunun yanında da Amerikan aksiyon filmlerinin şartlandırdığı yeni bir seyirci kuşağı, Türk filmlerine eski ilgiyi göstermez oldu.[84] Türkiye'de 1978 yılında 58.000.000 olan yerli sinema seyircisi, 1986 yılında 20.000.000, 1990 yılında 5.600.000, 1994 yılında ise yalnızca 300.000'e düşmüştür.[85]

1980'lerde, televizyonun yaygınlaşmasıyla beraber, video göstericilerin evlerde yerini alması, sinema sektörü için önemli bir başka gelişme olmuştur. Ancak, video sektörünün gelişmesiyle önceleri bir bunalım yaşayan Türk sineması, bu bunalımdan yine video sektörü sayesinde kurtuldu. Film endüstrisinin yapım ayağı, büyüyen video pazarının parasal desteğiyle geçici bir süre için yeniden canlandı. Ancak bu canlanmada kalıcı değildi, televizyonun renklendirilmesi ve kanal sayısının artması, sinemaya gitmek yerine evde video seyretmenin yaygınlaşması, Türk filmlerinin salon bulmada karşılaştıkları sorunlar sonucu sektör büyük bir küçülmeye gitti. Bu yıllarda, film üretimi ve yapım şirketlerinin sayısı gittikçe düştü, teknik altyapı zayıfladı. Stüdyolar kapanmaya, sinema salonları iş hanlarına dönüşmeye başladı. Türk sinemasında yaşanan bu gelişmeler en fazla sinemanın merkezi olan İstanbul'da kendini gösterdi. İstanbul'da bulunan yüzlerce yazlık sinemanın yerini; iş hanları, apartmanlar, açık/kapalı otoparklar ve alışveriş merkezleri aldı.[86]

1980'li yıllarda çekilen filmlerde İstanbul'un perdeye nasıl yansıdığına dair örnekler vermek gerekirse, Sinan Çetin'in (d. 1953-) 1982 yılında yönettiği *Çiçek Abbas* filmi ilgi çekici örneklerden biri olacaktır. Film, İstanbul'da dolmuş taşımacılığının yaygınlaştığı bir dönemde, kendisine minibüs esnafını konu alır. Nesli Çölgeçen'in (d. 1955-) 1985 yılı yapımı *Züğürt Ağa* filminde, işlerinin yolunda gitmemesi sonucu, Güneydoğu'dan İstanbul'a göç etmek zorunda kalan bir köy ağasının, büyük şehrin koşullarına uyum sağlama çabası gözler önüne serilir. Yavuz Turgul'un (d. 1946-) 1987 yapımı *Muhsin Bey* filminde ise ilkeli bir İstanbul beyefendisi olarak sunulan organizatör Muhsin Bey'in, arabeskin popülerleşmesiyle

83 Özkan, *İstanbul Film Endüstrisi*, s. 39.

84 Teksoy, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, s. 73.

85 Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul 2010, s. 368.

86 Özkan, *İstanbul Film Endüstrisi*, s. 38-39.

ilişkilendirilen şehir kültüründeki yozlaşmaya karşı, kendi hâlinde yaşamını sürdürme çabası ele alınır.[87]

1990 yılından itibaren devlet, sinema projelerinin gerçekleştirilebilmesi için maddi kaynak sağlanması yönünde politika uygulamaya başladı. Aynı yıl düzenlenen Türk Sinema Kurultayı'nda; Türk sinemasının sorunları ve devletin sinemaya nasıl destek sağlayacağı gibi konular tartışıldı. 1990'lardaki kötü gidiş, Yavuz Turgul'un, eşkıyalık suçlamasıyla uzun yıllar hapiste kaldıktan sonra İstanbul'a sevdiği kadını bulmaya gelen yaşlı bir adamın hikâyesini anlattığı, 1996 yılı yapımı *Eşkıya*, Mustafa Altıoklar'ın XVII. yüzyılda yaşayan Hezarfen Ahmet Çelebi'nin kanat takıp Galata'dan Üsküdar'a uçmasını konu edinen 1996 yapımı *İstanbul Kanatlarımın Altında* ve 1970'lerin karanlık ve karmaşık Tarlabaşı sokaklarında geçen 1997 yılı yapımı *Ağır Roman* gibi filmlerin, yabancı filmler arasından sıyrılıp yüksek gişe rakamlarına ulaşmasıyla, olumlu yönde gelişmeye başladı. Sayıları özellikle İstanbul'da çok artan alışveriş merkezleri içerisinde yer alan; ses, görüntü ve hizmet kalitesi yüksek sinema salonları da, seyircinin sinemalara ilgisinin yeniden artmasını sağlayan etkenlerden biri oldu. Bu artışı sağlayan diğer bir etken de, seyirciye Türk filmlerini hatırlatan, film seyretme alışkanlığını kazandıran Türk dizileri oldu.[88]

2000'li yıllar ise, Türk ekonomisindeki olumlu gelişmeler, özellikle reklamcılık ve televizyon sektöründeki büyüme sayesinde Türk sinemasının zirve yılları oldu. Türk dizilerinin sadece Türkiye'de değil, özellikle Orta Doğu ve Balkanlar başta olmak üzere dünyanın birçok ülkesinde seyredilmeye başlanması, bu dizilerden elde edilen gelirin sinema sektörünü beslemesini sağladı. Sonuçta Türk sineması, Türk filmlerinin *Fetih 1453* filminde olduğu gibi, Amerikan filmlerinden daha fazla gişe başarısı elde ettiği, başta Nuri Bilge Ceylan (d. 1959-) olmak üzere çok sayıda Türk yönetmenin dünyanın sayılı film festivallerinde büyük ödüller aldığı önemli bir aşamaya ulaştı. İstanbul, bu metnin yazıldığı 2013 yılında da Türk sinemasının lokomotif şehri olma özelliğini korumaktadır. İstanbul hâlen, Türkiye'de en fazla sinemanın bulunduğu, en fazla seyircinin film izlediği ve yerli sinemacılar kadar yabancı sinemacıların da ilgi gösterdiği bir sinema merkezidir. Beyoğlu ise, günümüzde de sinemamız için önemli bir semt olsa da, bu alandaki biricikliğini kaybetmiştir. Sinema firmaları artık Beyoğlu dışına çıkmış, başta Beşiktaş ve Şişli olmak üzere İstanbul'un değişik semtlerine dağılmışlardır.[89]

2000'li yıllarda İstanbul'un sinemada temsili konusunda üzerinde durulması gereken filmlerin başında Nuri Bilge Ceylan'ın 2003 yılında yönettiği *Uzak* filmi gelmektedir. İstanbul'a iş bulma umuduyla gelen Yusuf ile yanında kalmak durumunda kaldığı akrabası fotoğrafçı Mahmut arasında gelişen olayları anlatan; şehirli-köylü çatışmasını yansıtan ve vasıfsız işçilerin yaşadıkları sorunlara değinen *Uzak* filminde,[90] İstanbul, Metin Erksan'ın 1965 yılında çektiği *Sevmek Zamanı* filminden sonra belki ilk defa bu kadar yüksek bir estetik düzeyde perdeye yansıtılmıştır. Faruk Aksoy'un (d. 1964-) 2012 yılında gösterime giren *Fetih 1453* filmi ise isminden de anlaşılacağı üzere İstanbul'un Türkler tarafından fethini konu edinmiştir. 17.000.000 dolar bütçeyle çekilen ve 6.000.000'dan fazla seyirci tarafından izlenen *Fetih 1453* filmi, görsel efektler, dekor, kostüm gibi alanlarda başarılı olup Türk sinemasında bu tarz büyük prodüksiyonlar gerçekleştirmeyi düşünen sinemacıları yüreklendirirken, oyunculuk ve senaryo açısından vasat bir görüntü çizmiştir.

İstanbul'un Sinemaları

Osmanlı Devleti'ndeki ilk yerleşik sinema salonu, Sigmund Weinberg tarafından 30 Ocak 1908'de Tepebaşı'ndaki Şehir Tiyatrosu'nun Eski Komedi Bölümü'nün bulunduğu yerde (buraya 1980'li yıllarda TÜYAP İstanbul Sergi Sarayı açılmıştır. Şimdi ise bina, Türkiye Radyo Televizyon (TRT) kurumu tarafından stüdyo olarak kullanılmaktadır) Pathé Sineması adıyla açılmıştır.[91] Bu sinemayı, sırasıyla Beyoğlu'nda 1911 yılında açılan Orientaux, 1912 yılında açılan Central ve İdeâl; 1913 yılında Galata'da açılan Lion, İstiklal Caddesi'nde açılan Gaumont, Şişli'de açılan Artistic, Beyoğlu'nda açılan Americain ve Parlant; 1914 yılında o dönemde İstanbul diye anılan tarihî yarımadada açılan isimsiz bir sinema, Beşiktaş'ta Apollon, Ahali, Luxemburg (Eski Gaumont Sineması, sonra ise Glorya ve Saray sinemaları), Akaretler (Apollon ve Ahali sinemalarının diğer adı), Beyoğlu'nda Eclair, Yüksekkaldırım'da Majestic, Şehzadebaşı'nda Emperyal (Eski Fevziye Kıraathanesi, sonra Millî, Güneş ve Türk sinemaları olan yer), Sirkeci'de Türk, Ali Efendi; Erenköy'de Erenköy, Divanyolu'nda Palas (sonradan Divanyolu), Millî (eski Emperyal); Şehzadebaşı'nda

87 Kır, *İstanbul'un 100 Filmi*, s. 110-115.

88 Özkan, *İstanbul Film Endüstrisi*, s. 41-42.

89 Özkan, *İstanbul Film Endüstrisi*, s. 101-106.

90 Kır, *İstanbul'un 100 Filmi*, s. 154.

91 Evren, *Sigmund Weinberg*, s. 44.



8- Üsküdar'da bir film çekimi

Donanma (sonradan Müdafaai Milliye), Şehzadebaşı'nda Ertuğrul, Sirkeci'de Kemal Bey sinemaları takip eder. Gökmen, bu sinemalarla beraber 1908-1950 yılları arasında bir kısmı birbirlerinin devamı olmak üzere 260 sinemanın ismini vermektedir.[92]

1921 yılında Beyoğlu'ndaki faal sinema salonları ise şunlardır: Magic, Etoile, Cosmograph, Russo-Americain, Luxembourg, Cine Palace, Eclair, Central, Orientaux, Cine Amphi ve Taxim Garden. Bu sinemalar içinde koltuk kapasitesi en fazla olanlar 1.030 koltukla Cine Amphi ve 1.005 koltukla Magic'tir. Taxim Garden ise 400 kişilik bir açık hava sinemasıdır.[93] İpekçi Kardeşlerin, Beyoğlu'nda 1920 yılında açtıkları Electra (1925 yılında Alkazar ismini almış ve 2010 yılında kapanmıştır) ve 1922 yılında açtıkları Elhamra (1999 yılında çıkan yangından sonra kapanmıştır) da dönemin önemli sinemalarındandır.[94]

Cumhuriyet'in başlangıç yıllarında İstanbul'da işletilen sinema salonu sayısı ise, otuzu bulmuyordu. Bu sinemalar başlıca üç bölgede işletiliyordu: 1) Bugün tarihî yarımada ya da suriçi diye andığımız bölgede (O zamanlar buraya İstanbul deniliyordu.), Şehzadebaşı ve Sultanahmet arasındaki ana yolun iki yanında, 2) Beyoğlu'nda Tünel'le Taksim ve Pangaltı arasındaki bölgede ve 3) Kadıköy (üç sinema salonu) ve Üsküdar (bir sinema salonu) bölgesinde. Bunların yanında, yaz aylarında konak bahçeleri ya da boş arsalarda kurulan açık hava sinemaları da vardı.[95] İstanbul'da ilk örneğinin 1913 yılında Şişli Halaskârgazi Caddesi'nde "Eski Osmanbey Bahçesi" adıyla açıldığı iddia edilen açık hava sinemalarının sayıları; 1949 yılında 20, 1958 yılında 103, 1964 yılında 143 ve 1969 yılında 188'e çıktıktan sonra, bu sinemalar 1970'lerin ortalarında hızla kapanmaya başlamışlardır.[96]

Eski İstanbul sinemalarının bazıları mimari özellikleriyle de dikkat çekiyorlardı. Bunların içinde Cumhuriyet'in ilk yıllarında Kadıköy'de inşa edilen Süreyya Sineması, camekânlı dış holü, gösterişli bir salon görünümündeki büyük antresi, üst kat locaları, itinalı ön ve arka dış cepleri ve tavanını süsleyen fresko resimleriyle önemli bir mimari eserdi. Çemberlitaş'taki Osman Bey Sitesi'ndeki Çemberlitaş Sineması ise, II. Abdülhamid döneminde dış mimarisi Avrupa neoklasisizm üslubunda yapılmış bir sinemaydı. En gösterişli sinema binaları ise Beyoğlu'ndaydı. Opera Sineması'nın salonu etkileyici bir mimariye sahipti. İki duvarı fresko tekniğinde yapılmış resimlerle süslenmişti. Tavanı renkli motiflerle süslenmiş ve üç büyük top avizeyle aydınlatılmıştı. Sümer (Artistic) Sineması ise, 1930'lu yıllarda ilgi gören kübist ve sürrealist modaya göre döşenmiş, sinemanın yan duvarlarına sürrealist resimler yapılmıştı. Tavanı yıldız biçiminde yüzlerce lambayla süslenmiş, sahnenin kenarına da bir ay ve samanyolu dekoru yapılmıştı.[97] Türk sinema tarihi açısından önemlerine karşın 1920 yılında açılan Majik (Taksim Sineması), 1923 yılında açılan Electra (Alkazar), 1939 yılında açılan Lale, 1933 yılında açılan Saray, 1923 yılında açılan Elhamra, 1943 yılında açılan Ar (Sine Pop), 1954 yılında açılan Yeni Melek, 1930'da açılan Artistik (Sümer, Rüya) gibi döneminin önemli sinemaları, 1990'ların sonundan günümüze kadar geçen sürede kapanmak durumunda kalmışlardır.[98]

Türk sinemasının en parlak dönemlerinden olan 1960'lı yıllarda İstanbul'daki sinema salonu sayısında da önemli bir artış olmuştur. Yeşilçam'da 241 filmin üretildiği 1966 yılından hemen sonra, 1967 yılında, İstanbul'daki

92 Gökmen, *Eski İstanbul Sinemaları*, s. 19-56.

93 Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema,* s. 137.

94 Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*, İstanbul 2013, s. 40.

95 Burhan Arpad, "İstanbul'un Eski Sinemaları", aktaran Burçak Evren, *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları*, İstanbul 1998, s. 196.

96 Serpil Kırel, *Yeşilçam Öykü Sineması,* İstanbul 2005, s. 170.

97 Semavi Eyice, *Eski İstanbul'dan Notlar*, İstanbul 2009, s. 42-46.

98 "Beyoğlu'nun Son Sinemaları", 15.11.2013, http://www.radikal.com.tr/hayat/beyoglunun_son_sinemalari-1129418. Sinemaların kuruluş tarihlerindeki hatalar Mustafa Gökmen'in eserinden faydalanılarak düzeltilmiştir.



9- Lale Sineması'nın girişi

sinema salonu sayısı da 320'ye ulaşmıştır.[99] 1970'li yıllardan 1990'lı yılların ortalarına kadar geçen sürede Türk sinemasında yaşanan daralmanın sonucunda, 1998 yılında İstanbul'daki sinema sayısı 8'i yazlık sinema olmak üzere 89'a düşmüştür.[100] 2010 yılı itibarıyla ise, İstanbul'da 74.606 koltuk kapasitesine sahip 501 adet sinema salonu bulunmaktadır. Sinema zincirlerinin salon sayısı itibarıyla pazardaki payı %68 iken, küçük işletmeciler pastadan %32'lik bir pay almaktadırlar.[101] 2011 yılı itibarıyla tüm Türkiye'deki sinema salonu sayısının 1.917 olduğu düşünülürse, İstanbul'un sinema salonu açısından da ne derece önemli bir merkez olduğu görülür.[102]

İstanbul Filmleri

İstanbul, ilk çekimlerinin yapıldığı 1896 yılından içinde bulunduğumuz 2014 yılına kadar sayılamayacak kadar çok sayıda Türk filminde mekân olarak kullanılmıştır. Öyle ki 1922 yılından 2004 yılına kadar geçen sürede, yalnızca isminde "İstanbul" geçen Türk filmi sayısı bile yaklaşık kırktır. Bu filmler arasında Muhsin Ertuğrul'un 1922 yapımı *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk* ve 1931 yapımı *İstanbul Sokaklarında*, Aydın Arakon'un 1951 yapımı *İstanbul'un Fethi*, Lütfi Ömer Akad'ın 1955 yapımı *Görünmeyen Adam İstanbul'da*, Metin Erksan'ın 1964 yapımı *İstanbul Kaldırımları*, Halit Refiğ'in 1964 yapımı *İstanbul'un Kızları*, Atıf Yılmaz'ın 1966 yapımı *Ah Güzel İstanbul*, Ömer Kavur'un 1981 yapımı *Ah Güzel İstanbul*, Mustafa Altıoklar'ın 1995 yapımı *İstanbul Kanatlarımın Altında* ve Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu ve Ömür Atay'ın 2004 yılında beraber yönettikleri *Anlat İstanbul* filmleri vardır.[103]

İsminde İstanbul'un ilçeleri, semtleri ya da mekânlarının adlarının geçtiği filmlerin sayısı ise yaklaşık 35 adettir. Bu filmler arasında ise, Muhsin Ertuğrul'un 1922 yapımı *Boğaziçi Esrarı*, Nuri Akıncı'nın 1952 yapımı *Beyoğlu Esrarı*, Osman Fahir Seden'in 1962 yapımı *Süleymaniyeli Ali*, Ertem Göreç'in 1966 yapımı *Beyoğlu'nda Vuruşanlar*, Hulki Saner'in *Cibali Karakolu*, Atıf Yılmaz'ın 1966 yapımı *Balatlı Arif*, Ertem Eğilmez'in 1972 yapımı *Beyoğlu Güzeli*, Şerif Gören'in 1986 yapımı *Beyoğlu'nun Arka Yakası* ve Kudret Sabancı'nın *Laleli'de Bir Azize* filmleri vardır.[104]

İstanbul, tarihî ve turistik yerleri barındırması sebebiyle sadece yerli sinemacıların değil, yabancı sinemacılarında ilgi gösterdikleri bir şehirdir. Bu bağlamda, üzerinde ilk durulması gereken film; yönetmen Joseph Pevney'in 1957 yılında çektiği *Estambul/İstanbul* adlı filmdir. Başrollerini Errol Flynn, Cornell Borchers ve John Bentley'in oynadığı film, Sultanahmet ve Haliç görüntüleriyle başlar. Ortaköy Camii, Galata Köprüsü ve Boğaz'ın güzelliklerine de yer veren film, yine Haliç'in havadan görüntüleriyle son bulur. İstanbul 1963 yılında ise, bir *James Bond* filmine ev sahipliği yapar. Yönetmenliğini Terence Young'un yaptığı ve başrolünü Sean Connery'nin oynadığı *From Russia with Love/ Rusya'dan Sevgilerle* filminin büyük bir kısmı İstanbul'da geçmiştir. Filmde; Galata Köprüsü, Kapalıçarşı, Nuruosmaniye Camii, Sultanahmet Camii ve Firuzağa Camii kullanılan dış mekânlardandır. Bunun dışında Yerebatan ve Binbirdirek sarnıçları, Ayasofya Müzesi ve Saliha Sultan Çeşmesi ile Beşiktaş ve Üsküdar'dan sahneler de yer alır.[105]

1964 yılında yönetmen Jules Dassin'in çektiği, başrollerini ise Melina Mercouri, Peter Ustinov ve Maximilian Schell'in oynadığı *Topkapi/Topkapı* filminde de İstanbul'un nostaljik mekânları olan Topkapı Sarayı, Galata Köprüsü ile çeşitli tarihî camiler, ahşap evler, Arnavut kaldırımlı sokaklar gösterilirken, şehrin modernleşmiş yüzü Hilton Oteli ile temsil edilir. Yönetmen Sidney Lumet'in 1974 yılında yönettiği ve başrollerinde Ingrid Bergman, Sean Connery, Anthony Perkins gibi oyuncuların yer aldığı *Murder on the Orient Express/*

99 Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, s. 82-83.

100 Evren, *Düş Şatoları*, s. 201.

101 Özkan, *İstanbul Film Endüstrisi*, s. 82.

102 Türkiye İstatistik Kurumu (TUİK), "Temel İstatistikler", 15.11.2013, http://www.tuik.gov.tr/UstMenu.do?metod=temelist.

103 Özgüç, *Türk Sinemasında İstanbul*, s. 29-32.

104 Özgüç, *Türk Sinemasında İstanbul*, s. 34-36.

105 Kır, *İstanbul'un 100 Filmi*, s. 22, 42.



10- Kadıköy'de Süreyya Sineması (Süreyya Operası)

Şark Ekspresinde Cinayet filminde, genel olarak olumsuz bir İstanbul imajı çizilmiştir. İstanbul Boğazı, Üsküdar ve Kadıköy'den sahnelerin yer aldığı, Salacak İskelesi ve Sirkeci Garı'nın mekân olarak seçildiği filmde; perdeye, iskelenin yakınında otlayan koyunlar, ısrarcı ve pejmürde kıyafetli satıcılar ve kötü yemek vurgusuyla, geri kalmış bir İstanbul imajı yansıtılmıştır.[106]

1991 yılında yönetmen Mika Kaurismäki tarafından çekilen ve başrollerinde Silu Seppälä, Marjo Leinonen'in oynadığı *Zombie and the Ghost Train/Zombi ve Hayalet Tren* filminde, İstanbul'un tarihî semti Eminönü'ndeki Yeni Cami ve Galata Köprüsü filmin çekildiği mekânlar olmuştur. Almanya'da yaşayan Türk yönetmen Fatih Akın'ın 2000 yılında çektiği ve başrollerinde Christiane Paul ve Moritz Bleibtreu'nun oynadığı *Im Juli/Temmuzda* filminde, İstanbul'un Harem, Salacak, Ortaköy manzaralarının yanında Kız Kulesi, Ortaköy Camii ve Boğaziçi Köprüsü gibi eski ve yeni mimari eserleri de yer alır. 2001 yılında ise ünlü aksiyon yıldızı Jackie Chan'in yolu İstanbul'a düşer. Yönetmen Tedyy Chan'in *The Accidenttal Spy/Altın Yumruk İstanbul'da* filminde, Bei karakterini canlandıran Jackie Chan'i, İstanbul'un Aya İrini Kilisesi, Yerebatan Sarnıcı, Kapalıçarşı ve Haydarpaşa Tren İstasyonu gibi çok sayıda tarihî mekânında görürüz.[107]

Yönetmen François Dupeyran'ın 2003 yılında yönettiği ve başrollerini Ömer Şerif ve Pierre Boulanger'in paylaştığı *Monsieur İbrahim et les Fleurs du Coran/İbrahim Bey ve Kur'an'ın Çiçekleri* filminin sonlarına doğru, İstanbul manzaralarıyla karşılaşırız, ancak film 2003 yılında çekilmesine rağmen sanki perdeye yansıyan İstanbul'un 1960'lı yıllarıdır. Filmde Boğaz'ın sularından

106 Kır, *İstanbul'un 100 Filmi*, s. 50, 82.

107 Kır, *İstanbul'un 100 Filmi*, s. 132, 150, 151.

Sarayburnu'nu, Eminönü'nü ve Galata Köprüsü'nü görürüz. Bunun yanı sıra filmin konusuna uygun olarak, Ayasofya Müzesi ve Sultanahmet Camii gibi İstanbul'un önemli dinî yapıları gösterilir.[108] 2005 yılında yönetmen Charles Winkler tarafından çekilen ve Keegan Connor Tracy ve Neil Hopkins'in başrollerini oynadığı *The Net 2.0* filminin neredeyse tamamı İstanbul'da geçer. Filmde Taksim, Sultanahmet, Süleymaniye ve Ortaköy en fazla görüntülenen semtlerdir. Ayrıca Galata Kulesi, Topkapı Sarayı, Süleymaniye Camii, Bozdoğan Kemeri ve Ayasofya Müzesi perdeye yansıyan tarihî ve turistik mekânlardır.

2012 yılında gösterime giren ve yönetmenliğini Olivier Megaton'un, başrollerini ise Liam Neeson, Famke Janssen ve Maggie Grace üstlendiği "*Taken 2/ Takip: İstanbul* filmi de, tamamı İstanbul'da çekilen yapımlardan biridir. Önemli bir bölümü tarihî yarımadada çekilen filmde; Balat, Kadıköy, Haydarpaşa ve İstanbul Boğazı'ndan sahneler vardır. İstanbul'un tarihî camilerinin ve Galata Köprüsü'nün de perdeye yansıtıldığı film, İstanbul'un en bakımsız yerlerini perdeye taşıdığı ve Türkiye'de 1985 yılında üretimi sona eren Fiat 131 model arabaları, polis arabası olarak gösterdiği için eleştirilere maruz kalmıştır. 2012 yılında İstanbul, yine bir *James Bond* filmine sahne olmuştur. Yönetmenliğini Sam Mendes'in yaptığı, başrollerini ise Daniel Craig, Javier Bardem ve Naomie Harris'in paylaştığı filmin çekimlerinin önemli bir bölümü Eminönü Meydanı, Kapalıçarşı ve Beyazıt'ta yapılmıştır. Bu film de İstanbul'un imajını yeterince doğru bir şekilde yansıtamamakla eleştirilmiştir.

İstanbul Film Festivalleri

2010 yılı verilerine göre her yıl İstanbul'da, sürekliliği olan yirmi yedi film festivali düzenlenmektedir.[109] İstanbul'daki sinema hayatına canlılık getiren, yeni sinemacılara kendilerini tanıtma imkânı sağlayan ve yabancı sinemacılarla iletişim ve iş imkânları kurmayı amaçlayan bu festivallerin en önemlileri şunlardır: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV)'nın düzenlediği "Uluslararası İstanbul Film Festivali", Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı (TÜRSAK)'nın düzenlediği "Uluslararası Randevu İstanbul Film Festivali", "Uluslararası Sinema ve Tarih Buluşması Film Festivali" ve "Mini Bank Uluslararası Çocuk Filmleri Festivali", Filmmor Kadın Çevre Kültür ve İşletme Kooperatifi'nin düzenlediği "Filmmor Kadın Filmleri Festivali", B.S.B. Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği'nin düzenlediği "İstanbul Uluslararası 1.001 Belgesel Film Festivali" ve İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği (İFSAK)'nin düzenlediği "İstanbul Uluslararası Kısa Film Günleri'dir.

İstanbul'da gerçekleştirilen film festivallerinin en tanınmış olanı İKSV'nin düzenlediği "Uluslararası İstanbul Film Festivali"dir. "Uluslararası İstanbul Film Festivali" ilk olarak 1982 yılında, "Uluslararası İstanbul Festivali" kapsamında, "Sanatlar ve Sinema" temalı altı filmin gösterildiği bir "film haftası" olarak gerçekleştirilmeye başlandı. 1983 yılında etkinlik, "İstanbul Festivali" kapsamında "Uluslararası İstanbul Sinema Günleri" adı altında gerçekleştirilirken, 1984 yılından itibaren ise, "Sinema Günleri" adıyla her yıl nisan ayında düzenlenen ayrı bir etkinlik hâlini aldı. 1985 yılında programa, biri uluslararası diğeri ulusal olmak üzere iki yarışmalı bölüm eklendi ve festivalin ilk kez verilen büyük ödülü Altın Lale'yi *1984* adlı filmiyle Michael Radford kazandı. "Sinema Günleri", 1989 yılında Uluslararası Film Yapımcıları Dernekleri Federasyonu (FIAPF) tarafından "özel konulu, yarışmalı festival" kategorisinde tanınarak, "Uluslararası İstanbul Film Festivali" adını aldı.[110]

"Uluslararası İstanbul Film Festivali", 25. yılını kutladığı 2006 yılında, Türk sinemacılarını Avrupalı yapımcılarla buluşturan bir platform olan "Köprüde Buluşmalar" isimli bir etkinlik başlattı. "Köprüde Buluşmalar" kapsamında, ilk kez 2008 yılında ödüllü bir "Uzun Metrajlı Film Projesi Geliştirme Atölyesi" düzenlendi. Festival kapsamında gerçekleştirilen bu etkinliklerle, Avrupa'dan ve Türkiye'den yapımcı, yönetmen, senarist ve kurum temsilcilerini, atölye ve seminerlerde bir araya getirerek, ortak yapımlara zemin hazırlanmaktadır. 2007 yılında, festival programındaki "Sinemada İnsan Hakları" bölümü, yarışmalı bir bölüm hâline getirilip içerdiği filmlerden birine Avrupa Konseyi ve Eurimages işbirliğiyle Avrupa Konseyi Film Ödülü (FACE) verilmeye başlandı. Bu ödül yalnızca Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde verilmektedir. Gösterimi yapılan film sayısı itibarıyla Türkiye'deki en kapsamlı film festivali olan Uluslararası İstanbul Film Festivali, 2007 yılında ulaştığı 170.000'e varan izleyici sayısıyla da Türkiye'nin en fazla takip edilen film festivali olmuştur.[111] 2010 yılında; 57 ülkeden 243 yönetmenin 218 filminin gösteriminin yapıldığı Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin yıllık bütçesi 1.300.000 avroya ulaşmıştır.[112]

108 Kır, *İstanbul'un 100 Filmi*, s. 158, 159.

109 Özkan, *İstanbul Film Endüstrisi*, s. 93.

110 "Festival", 01.11.2013, http://film.iksv.org/tr/festival/tarihce.

111 "Festival".

112 Özkan, *İstanbul Film Endüstrisi*, s. 94.

OSMANLI DÖNEMİ İSTANBUL MÜZELERİ

GÜL CEPHANECİGİL*

Müze, Avrupa'da olduğu gibi Osmanlı'da da modernliğin kuruluşuna eşlik eden kurumlardan biridir. Ancak Osmanlı bağlamında müze, kendine özgü bir yol çizmiş, Avrupa tarzı müze kurumunun biçimsel özelliklerini kullanırken içeriği Osmanlı modernleşmesinin özgül koşulları ile oluşmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nda müze kurma yönündeki çabaların başlangıcı çoğu kez 1846'ya tarihlendirilir.[1] Söz konusu başlangıcın mekânı olan Aya İrini, bu tarihten önce savaş ganimeti silahlar ile Bizans İmparatorluğu'ndan devralınan Hristiyanlık röliklerinin saklandığı bir depo işlevi görmektedir. III. Ahmed döneminde (1703-1730) yapının ismi "İç Cebehane"den "Darülesliha"ya çevrilirken yapılan tadilat ve düzenleme belki bu teşebbüsü hazırlayan bir gelişme olarak görülebilir. Ancak döneme ilişkin tanıklıkların burasını henüz sadece seçkin ve çoğunlukla yabancı ziyaretçilerin kabul edildiği; kabul edilenlerin de barındırdığı malzemenin oldukça sınırlı bir kısmını görebildikleri bir mekân olarak tariflediği de göz önünde bulundurulmalıdır. [2]

Mecma-i Âsâr-ı Atîka ve Mecma-i Esliha-i Atîka

1846'da Fethî Ahmed Paşa'nın (ö. 1858) Aya İrini'de gerçekleştirdiği düzenleme, daha sonra ortaya çıkacak müze koleksiyonlarının çekirdeğini oluşturur niteliktedir. Bu düzenlemenin ortaya çıkışı, çoğu kaynakta rastlantısal şekilde bulunan Bizans imparator isimlerinin yazılı olduğu taş parçalarından Sultan Abdülmecid'in haberdar



1- Silah müzesi olarak kullanılmış olan Aya İrini

olması üzerine bunların korunması için bir düzenleme yapılmasını emrettiğine dair anekdotlarla açıklanır.[3] Bu anlatılar 1846 yılında Fransa ve Almanya basınında hem sultanın müzenin tesisini emrettiğinden, hem de Osmanlı coğrafyasının muhtelif bölgelerinden başkente getirtilen arkeolojik buluntulardan bahseden haberlerin yer alması[4] ile birlikte düşünüldüğünde bu tarihte arkeolojik buluntuların toplama ve teşhiri yönünde dikkat çeken bir çabanın ortaya çıktığını kabul etmek mümkündür.

Fethî Ahmed Paşa'nın Aya İrini'de gerçekleştirdiği ve "Mecma-i Esliha-i Atîka" ve "Mecma-i Âsâr-ı Atîka" olarak adlandırılan düzenleme, eski silah ve eski eserleri içeren ikili bir yapıdadır. Sırasıyla 1851 ve 1852'de Aya İrini'yi ziyaret eden Gustave Flaubert ve Theophile Gautier'in anılarından,[5] bu ikili koleksiyonun Aya İrini'de bir arada sergilendiğini, kilise ana mekânının silahlara ayrılmış olduğunu, arkeolojik buluntuların ise atrium ve çevresini silahlarla paylaşmakta olduğu anlaşılıyor.

Sermed Muhtar, Fethî Ahmed Paşa'nın gerek

* İstanbul Teknik Üniversitesi

1 Bu konuda bkz. Aziz Ogan, *Türk Müzeciliğinin 100. Yıldönümü*, İstanbul 1947, s. 3; Tahsin Öz, "Ahmet Fethi Paşa ve Müzeler", *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, 1948, sy. 5, s. 1; Remzi Oğuz Arık, *Türk Müzeciliğine Bir Bakış*, Ankara 1953, s. 1; Kamil Su, *Osman Hamdi Bey'e Kadar Türk Müzesi*, İstanbul 1965, s. 7; Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1995, c. 1, s. 228.

2 Jean-Claude Flachat, *Observations sur le Commerce et sur les Arts D'une Partie de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique et Même des Indes Orientales*, Lyon 1766, c. 2, s. 165; Edward Daniel Clarke, *Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa*, London 1817, c. 3, s. 11.

3 Bu konudaki iki farklı anekdot için bkz. Sermed Muhtar, *Topkapı Sarây-ı Hümâyûnu Meydânında Kâin Müze-i Askeri Züvvârına Mahsûs Rehnümâ*, İstanbul 1920, s. 28; "Osmanlı Müzesinin Sûret-i Tesîsi", *Servet-i Fünûn*, 1326, nr. 984, s. 347.

4 *Moniteur Universel,* 20 Mart 1846 ve 2 Aralık 1847'den aktaran Edhem Eldem, "Müze-i Hümayun", *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, İstanbul 2010, s. 391.

5 Gustave Flaubert, *Voyages-II*, Paris 1910, s. 44-45, 53-54; Theophile Gautier, *Constantinople*, Paris 1853, s. 287-88, 311-322.





2-3- Aya İrini'nin içinde sergilenen silahlar (*Şehbâl*)

yaptırdığı armalı silahlıklar üzerinde gerekse binanın muhtelif kısım ve duvarlarında, silah türleri ve askerî eşyaları sergilemek amacıyla kubbelere kadar her tarafı teşhir için kullanılacak şekilde donattığından bahseder. Ayrıca Aya İrini'yi bir silah müzesi hâline getirmek için çeşitli inşaat yaptırmış, atrium bitişiğinde padişah için XVI. Louis üslubunda tezyin edilmiş bir "hücre-i padişahî" inşa ettirmiştir.[6] Teşhirin ilgi çekici bölümlerinden birini ise yeniçerilere ait mankenler oluşturmaktadır. Gautier, 1852'de Aya İrini'yi ziyaret ettiğinde bu mankenler, bağımsız bir müze olarak Sultanahmet Meydanı'ndaki yeni yerine taşınmıştır.

Askerî objelere kıyasla çok daha sınırlı miktardaki arkeolojik malzeme ise bu ilk düzenlemede kilise avlusunda sergilenmektedir (Resim 1). Müzedeki arkeolojik eserlerin ilk kataloğu sayılabilecek çalışma 1868 yılında Albert Dumont[7] tarafından hazırlanmıştır. Atina'daki Fransız Arkeoloji Okulu'nun müdürü iken muhtemelen İstanbul'da bulunduğu bir zamanda ziyaret etmiş olduğu Aya İrini'deki koleksiyonun barındırdığı objeleri tarifleyen bu çalışma, *Revue Archéologique*'de makale olarak yayınlanmıştır.[8]

Fethî Ahmed Paşa'nın vefatının ardından, müze işlevini yavaş yavaş yitirmeye başlayan Aya İrini, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) sırasında eski ve yeni silahların bir arada depolandığı harbiye anbarı olarak kullanılmaya başlanır, düzenlemeler kaldırılmasa da mekân ziyarete kapatılır.

Elbise-i Atîka Müzesi

1852 yılında Aya İrini'deki teşhirin parçası olan mankenler, bilinmeyen bir gerekçeyle buradan alınarak Sultanahmet Meydanı'ndaki bir yapıya, münferit bir müze olarak taşınır. Müze, İbrahim Paşa Sarayı'nın meydana bakan ilk avlusunda, Mehterhane olarak bilinen yapının bitişiğinde ahşap bir yapıdır.[9]

İki katlı bu yapının içerisinde eski rical ve devlet memurları ile yeniçerilerin kıyafetlerinin giydirildiği 140 kadar ahşap manken, vitrinler içerisinde sergilenmektedir. Jean Brindesi'nin 1855'te yayınlanan *Elbice-i Atika: Musée des Anciens Costumes Turcs de Constantinople* isimli çalışması söz konusu müze teşhirinde yer alan kostümleri ve teşhir düzenlerinin kapsamlı bir görsel kaydını sunar[10] (Resim 4).

Ancak Elbise-i Atîka Müzesi kısa süre sonra buradan da taşınarak önce yine Sultanahmet'teki Mekteb-i Sanâyi'ye götürülecek ve uzun müddet burada kalacak; Sultan II. Abdülhamid zamanında (1876-1909) bir müddet farklı yerlere taşındıktan sonra, Sultanahmet Meydanı'ndaki Ziraat, Orman ve Maden Nezareti salonlarından birine nakledilecektir. Meşrutiyet'in ilanından sonra ise ilk yeri olan Aya İrini'ye, burada açılan Askerî Müze'ye taşınmıştır.[11]

6 Sermed Muhtar, *Topkapı Saray-ı Hümayunu Meydanında*, s. 28. Sultan için hazırlanan bu odadan Tahsin Öz de bir rivayet olarak bahseder. Öz, "Ahmet Fethi Paşa", s. 7.

7 Albert Dumont hakkında bkz. Edhem Eldem, "Dumont, Albert", *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 180-181; Eve Gran-Aymerich, "Dumont, Albert", *Les Chercheurs du Passé*, Paris 2007, s. 763-765.

8 Albert Dumont, "Le Musée St. Irène à Constantinople", *Revue Archéologique*, 1868, sy. 18, s. 237-263.

9 Yapının yeri konusunda bkz. Gautier, *Constantinople*, s. 311.

10 Jean Brindesi, *Elbice-i Atika: Musée des Anciens Costumes Turcs à Constantinople*, Paris 1855.

11 Wendy Shaw mankenlerin Aya İrini'ye dönüş tarihi olarak 1868'i verir. Ancak burada, 1870'lerde İstanbul'a gelen Edmondo de Amicis'in anılarında müzeden Sultanahmet'te olarak bahsettiğini esas alarak söz konusu dönüşü Meşrutiyet sonrasında tarihleyen Sermed Muhtar'ın görüşüne yer verilmiştir.



4- Sultanahmet'te İbrahim Paşa Sarayı avlusuna inşa edilmiş ahşap konakta Elbise-i Atika Müzesi



5- Elbise-i Atika Müzesi'nin teşhirinde yer alan kostümleri ve teşhir düzenlerinin kapsamlı bir görsel kaydını sunan Brindesi'nin *Elbice-i Atika*: *Musée des Anciens Costumes Turcs de Constantinople* adlı eserindeki Kızlarağası, cüce ve akağa resmi

Müze-i Hümayun

1869'da "Müze-i Hümayun"un kurulmasına karar verilerek Mekteb-i Sultani öğretmenlerinden Edward Goold, müze müdürü tayin edilir.

Goold, arkeolog değildir. Hakkında bildiklerimiz; İrlanda asıllı olduğu, Avusturya ordusunda subay olarak görev yaptığı ve 1856'dan itibaren İstanbul'da yaşadığından ibarettir.[12] Hakkında bilinenlerin sergilediği amatör çerçeveye rağmen Goold'un müdürlüğü, eski eser toplama yönünde öncesine nazaran belirgin bir hareketliliğin ortaya çıktığı ve koleksiyonun genişlemeye başladığı bir dönem olmuştur. Goold'un kendisinin de Kapıdağı Yarımadası'ndaki Kyzikos (günümüzde Aydıncık) antik kentinde kazı yaparak eser getirdiği bilinmektedir. Ayrıca müzenin bir envanteri ve bağımsız bir kataloğu hazırlanmış; envanterin bir kısmına müze çalışanlarından ressam Limonciyan'ın yaptığı resimlerin eklenmesi ile oluşturulan katalog, 1871'de yayınlanmıştır.[13] Artan etkinlikte Goold'un kişisel çabası kadar, kataloğu ithaf etmiş bulunduğu Sadrazam Mehmed Emin Alî Paşa (ö. 1871) ile dönemin Maarif Nazırı Safvet Paşa'nın (ö. 1883) katkıları da önemlidir. Nitekim müze kurma kararı ile birlikte, kazı izinlerini ve buluntuların yurt dışına çıkarılma koşullarını düzenleyen bir nizamnamenin tertibi ve vilayet sınırları içerisindeki eski eserlerin müzeye gönderilmesini isteyen bir genelgenin yayınlanması gibi hususlar, bu yönde müze müdüründen ziyade devlet ölçeğinde bir iradenin varlığına işaret eder.

Ancak bu irade 1871'de göreve gelen Mahmud Nedim Paşa'nın (ö. 1883) sadrazamlığında kesintiye uğrar. Kendisi tasarruf gerekçesiyle müdürlüğü lağvederek koleksiyonun muhafazası için Avusturya Sefiri Prokesch-Osten'in tavsiyesiyle Terenzio[14] adında bir ressamı görevlendirir.

Kısa bir süre sonra, Midhat Paşa'nın (ö. 1884) sadrazam ve Ahmed Vefik Paşa'nın (ö. 1891) Maarif Nazırlığı'na gelmesi ile duraklamış olan müze faaliyetleri tekrar canlanır. 1872'de müze müdürlüğüne tayin olan

12 Edward Goold hakkında bkz. Semavi Eyice, "Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu", *TCTA*, VI, 1598-1599.

13 Söz konusu katalog *Takvîm-i Vekâyi*'nin 28 Safer 1288 tarih ve 1359 numaralı sayısından itibaren yayınlanmıştır. Fransızca baskısı ise Edward Goold, *Catalogue Explicatif, Historique et Scientifique d'un Certain Nombre D'objets Contenus dans le Musée Impériale de Constantinople,* Istanbul 1871.

14 Terenzio hakkında burada kullanılan kaynakların hemen hepsi yalnızca ressam olduğu bilgisini verirken, Alpay Pasinli, kendisinin nümizmatik konusunda bilgili bir kişi olduğunu söyleyerek Avusturya Sefiri Prokesch-Osten'in Terenzio sayesinde müzede bulunun binlerce sikkeyi incelediğinden de bahseder (Alpay Pasinli, *İstanbul Arkeoloji Müzesi*, İstanbul 2003, s. 14).

Philipp Anton Dethier de arkeolog değildir,[15] ancak atanmasından evvel İstanbul'da, kentin özellikle Bizans geçmişi ve epigrafi konusunda çalışmaları ile tanınan bir simadır.[16] Dethier döneminde çıkarılan yeni nizamname, yurt dışına eser çıkarılmasını kolaylaştırdığı yönünde eleştirilse de eski eseri tanımlar, tahribatını önlemeye yönelik hükümler içerir. Eser toplama yine öncelikli faaliyet alanıdır.[17] Özellikle Kıbrıs'tan getirtilen heykel grubu ile birlikte müzenin daha önce 160 olan eser sayısı bu dönemde 650'ye ulaşmıştır.

Müze koleksiyonunun genişlemesinin yer sıkıntısını gündeme getireceği muhakkaktır. Nitekim müzenin rutubetli ve sıkışık Aya İrini'den Çinili Köşk'e taşınması kararı çok gecikmeden, 1873'te alınır;[18] açılış ise Çinili Köşk'te yapılan tadilat ve düzenlemelerden[19] sonra 1880'de gerçekleşecektir (Resim 6).

Bu çerçevede müzenin taşınma, yerleşme ve tasnif işlerinin yürütülmesi için bir müze komisyonu teşkiline karar verilir.[20] Müze personeli yetiştirmeyi hedefleyen bir "Âsâr-ı Atîka Mektebi" kurulmasına



6- Çinili Köşk



7- Çinili Köşk'te sergilenen tarihî objeler (Gurlit)

15 Dethier'nin formasyonunun ne olduğu konusu çok kesin değildir. Kendisi *Revue Archéologique*'deki yazılarını Dr. Dethier olarak imzalar. Edhem Eldem "üniversite bile okumamış olan, büyük ölçüde merakı yönünde kendi kendini eğitmiş bir kişi" olduğunu söyler. Wendy Shaw ise kendisinden "Berlin Üniversitesi'nde tarih, klasik dönem, filoloji, arkeoloji ve sanat tarihi alanlarında eğitim görmüştür." diye bahseder (Wendy Shaw, *Osmanlı Müzeciliği: Müzeler Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi,* çev. Esin Soğancılar, İstanbul 2004, s. 109; Edhem Eldem, "Dethier, Philipp Anton", *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 169).

16 Dethier'nin İstanbul tarihi ve epigrafi çalışmaları hakkında bilgi için bkz. Semavi Eyice, "İstanbul Arkeoloji Müzelerinin İlk Müdürlerinden Dr. P. H. Anton Dethier Hakkında Notlar", *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı*, 1960, sy. 9, s. 45-52; Edhem Eldem, "Dethier, Philipp Anton", s. 169-170.

17 Dethier'in Selanik, Bandırma ve İstanbul'da ajanlar temin ederek eser toplamada onlardan yararlanmaya çalıştığı da bilinir. Söz konusu kişiler arasında ismi bilinenler Selanik'ten Giovanaki, Bandırma'dan Takvor Ağa ve İstanbul'da da Derviş Hüseyin adlı kişilerdir. Bu konuda bilgi için bkz. Gustave Mendel, *Catalogue des Sculptures Grecques, Romaines et Byzantines*, İstanbul 1912, s. XIX.

18 Aziz Ogan müze için Çinili Köşk'ün kullanılması fikrinin Dethier'den daha önce, ilk Maarif nazırlığı zamanından (1867) itibaren Subhî Paşa (ö. 1886) tarafından dile getirilen bir öneri olduğunu ifade eder (Ogan, *Türk Müzeciliğinin 100. Yıldönümü*, s. 7).

19 Kamil Su'nun yayınladığı 1 Mayıs 1878 tarihli bir Maarif Meclisi tezkiresi Montrano isimli birisi ile Çinili Köşk'ün müzeye dönüştürülmesi için gereken "harita"nın yapılması konusunda yapılan pazarlıktan bahseder (Su, *Osman Hamdi Bey'e Kadar Türk Müzesi*, s. 57). Edhem Eldem ise Montereano'nun Rumen bir mimar olduğunu ve söz konusu düzenleme işinin kendisine verildiğini ifade etmektedir (Edhem Eldem, "Çinili Köşk", *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, s. 153; Ogan, *Türk Müzeciliğinin 100. Yıldönümü*, s. 7-8).

20 Bu konuda bilgi için bkz. Su, *Osman Hamdi Bey'e Kadar Türk Müzesi*, s. 32-34, 60-61.

yönelik teşebbüs ise bu manzarayı tamamlar. Kazı ve araştırmalara nezaret etmek üzere, Fransızca, Latince ve Rumca bilen öğrencilere, Dethier idaresinde arkeoloji, nümizmatik, mulaj, resim ve fotoğraf derslerinin verilmesi planlanan bu mektebin mezunlarının muhtelif vilayetlere komiser olarak atanması öngörülmüş; ancak mektep açılamamıştır.[21] Bu gelişmeler Dethier'in müzenin kurumsallaşmasında önemli katkıları olduğunu düşündürür ancak ilerlemiş yaşı, görevinin uzun süreli olmasını engeller. 1881'deki ölümünün ardından Osman Hamdi Bey, 4 Eylül 1881'de müdürlüğe tayin olur.

Müze için müdür aranırken Osman Hamdi Bey ismine nasıl ulaşıldığı büyük oranda meçhuldür. Osman Hamdi'nin Batılı eğitim almış bir XIX. yüzyıl entelektüeli olmanın getirdiği olağan antikite ilgisinin ötesinde, arkeoloji konusunda bu görev öncesinde herhangi bir çalışması yoktur. Ancak müdürlüğünden sonra, pozisyonun sunduğu yetkileri; toplumsal konumu ve kişisel donanımının avantajları ile bir araya getirmiş ve bu yolla müzenin, çok da olağan sayılamayacak kadar kısa bir süre içerisinde uluslararası tanınırlığı ve saygınlığı olan bir kuruma dönüşmesini sağlamıştır.

Osman Hamdi Bey, göreve başlamasının hemen ardından Salomon Reinach'ı müzenin kapsayıcı bir envanterini çıkarmak ve kataloğunu hazırlamak üzere davet eder. Hamdi Bey'in de bizzat katıldığı bu hazırlama süreci aynı zamanda kendisinin de arkeoloji alanında faaliyet göstermeye hazırlanma sürecidir. Bunun ardından Almanların kısa bir süre önce keşfettikleri Nemrut Dağı'ndaki Kral Antiochus mezarını belgeleyip yayınlar.[22] Bunu 1887'deki Sayda kazısı izleyecektir. Sayda kazısı ve burada ortaya çıkarılanlar Avrupa arkeoloji camiasında hayli merak ve ilgi uyandırmış; bu konuda Théodor Reinach ve Ernest Chantre gibi arkeologların yardımıyla hazırlanan kapsamlı ve nitelikli yayın ise bunun bir prestij unsuruna dönüşmesinde hayli etkin olmuştur.[23]

Bu arada Osmanlı Devleti, Osman Hamdi Bey'in hazırladığı üçüncü *Âsâr-ı Atîka Nizâmnâmesi*'ni yayınlar. Osmanlı topraklarında ortaya çıkarılan her tür arkeolojik buluntuyu Osmanlı Devleti'nin malı sayması ve buluntuların yurt dışına çıkarılmasına büyük oranda



8- Müze-i Hümayun (İstanbul Arkeoloji Müzesi)

izin vermemesi ile öncellerinden ayrılan bu nizamname, uluslararası ortamda ciddi tepkilere neden olur. Ama Osmanlı Devleti'nin ve müzenin konumunu oldukça güçlendirdiği de muhakkaktır.

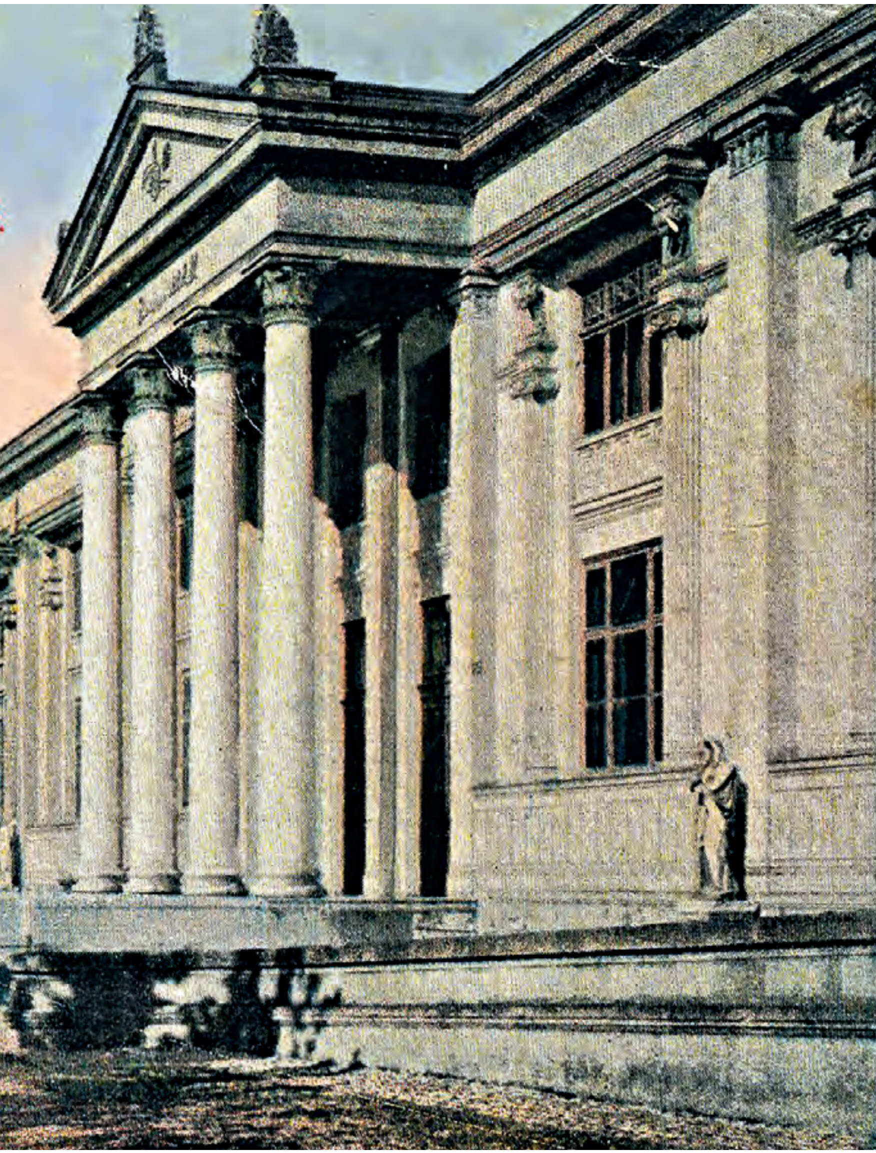
Osman Hamdi Bey bu durumu, müzenin fiziksel olanaklarının iyileştirilmesinde kullanır. Özellikle Sayda kazısından gelen eserlerden sonra Çinili Köşk'ün, müzenin gereksindiği mekân ihtiyacını karşılamadaki yetersizliği iyice belirginleşmiştir. 1887'de Alexandre Vallaury'nin tasarımı olan yeni müze binası projesi onaylanır. Yapımı ise 1891'de tamamlanarak açılır. Yapı, kısa zamanda yapılan eklerle genişletilir. Açılışı takip eden sene içerisinde fotoğrafhane, modelhane ve kütüphaneyi içeren ek yine Vallaury nezaretinde Pietro Bello[24] tarafından gerçekleştirilerek 1903'te açılır.

21 Bu okul teşebbüsü hakkında bilgi için bkz. Osman Nuri Ergin, *Maarif Tarihi*, İstanbul 1977, c. 1-2, s. 709-712; Su, *Osman Hamdi Bey'e Kadar Türk Müzesi*, s. 29-32, 60; Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış*, s. 243-245.

22 O. Hamdy Bey, Osgan Effendi, *Le Tumulus de Nemroud Dagh. Voyage, Description, Inscriptions Avec Plans et Photographes*, Istanbul 1883.

23 O. Hamdy Bey, Théodor Reinach, *Une Nécropole Royale à Sidon*, Paris 1892.

24 Pietro Bello'nun ismi, kendisinden bahseden pek çok kaynakta Philippe Bello



eğitimini arkeoloji ve müze ile yakın ilişki içinde gören dönem anlayışının yansıması olduğu kadar söz konusu dönem, Osmanlı İstanbul'unda bu alanlarda faaliyet gösterebilecek insan kaynağının oldukça sınırlı olduğuna da işaret eder.

Osman Hamdi Bey'in 1910'daki ölümünün ardından müze müdürlüğünü kardeşi ve o zamana dek müdür muavini olan Halil Edhem üstlenir. Müfid Mansel bu dönemi müzenin "teşkilat devri" olarak tanımlar ve teşhirin düzenlenmesi konusunda harcanan çabanın altını çizer.[26] Dönemin savaş ve işgal koşullarının faaliyetlerin bu doğrultuda yoğunlaşmasını etkilemiş olabileceği de elbet düşünülebilir. Ayrıca 1917'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müze avlusundaki binasından ayrılması ve yerine Eski Şark Koleksiyonu'nun yerleştirilmesi de bir dizi yeni düzenleme gereksinimi doğurmuş olmalıdır. Eckhardt Unger, 1911-1918 yıllarında müzenin bu yeni bölümünün tanzimi için Almanya'dan davet edilir. Bunların yanı sıra 1910-1913 arasında müzede çalışan Gustave Mendel'in hazırladığı üç ciltlik Yunan, Roma ve Bizans heykelleri kataloğu[27] da mevcudun tarif, tasnif ve tanıtılmasına yönelmenin dikkat çekici adımlarından bir başkasıdır.

1912'de Osmanlı Devleti'nde taşınmaz kültür varlıklarının korunmasını yasal hükümlere bağlayan *Muhâfaza-ı Âbidât Nizamnâmesi* yayınlanır.[28] Bununla ilişkili olarak, 1917 yılında bir Muhâfaza-i Âbidât Encümeni kurulur. Halil Edhem Bey'in başkanlığında ve onun önerdiği isimlerden oluşan encümen, Cumhuriyet'in erken yıllarına dek müze ile organik bağını sürdüren bir kurum olarak faaliyet gösterecektir.

Müze-i Hümayun ise Cumhuriyet döneminde kendisine bağlı Çinili Köşk ve Eski Şark Eserleri Müzesi ile birlikte, İstanbul Arkeoloji Müzeleri ismini alarak aynı yerinde varlığını sürdürecektir.

Üçüncü ek ise 1904'te yine Vallaury nezaretinde ancak bu kez Osman Hamdi Bey'in mimar olan oğlu Edhem Bey tarafından gerçekleştirilir (Resim 5).

Müze 1904'te yalnızca koleksiyon ve onu barındıran binası ile değil ama aynı zamanda koleksiyon üzerinde çalışmaya olanak tanıyacak atölye ve kütüphane gibi donatılarıyla da mevcuttur. 1883'ten itibaren, müze avlusundaki binasında faaliyet gösteren Sanayi-i Nefise Mektebi de bu müze kurgusunu bütünler. Okul hem fiziksel hem de idari anlamda müze ile iç içe geçmiş bir yapıdadır.[25] Bu durum sanat ve mimarlık

Halil Edhem'in müdürlüğü, imparatorlukta milliyetçi eğilimlerin giderek daha yoğun hissedildiği, içeriğinde ise kozmopolit XIX. yüzyıl anlayışından uzaklaşarak Türk ve İslam unsurların baskın hâle geldiği

olarak geçer; ancak burada isminin ölüm kayıtlarında geçtiği şekliyle Pietro olarak kullanılması tercih edilmiştir.

25 Osman Hamdi Bey hem müzenin hem de okulun müdürüdür. Alexandre Vallaury ve Pietro Bello hem müzenin mimarları hem de mimarlık bölümününü hocalarıdır Yervant Osgan Efendi bir yandan okulun Heykel Bölümü'nde ders verirken bir yandan da müzenin tamirat memurudur, ayrıca Osman Hamdi Bey ile birlikte kazılara da gider. Okulda sanat tarihi derslerini veren Mehmed Vahid Bey 1914'te müzenin rehberini hazırlayacaktır.

26 Arif Müfid Mansel, "Halil Edhem ve İstanbul Müzeleri", *Halil Edhem Hâtıra Kitabı*, Ankara, 1948, c. 2, s. 20.

27 Mendel, *Catalogue des Sculptures Grecques,* s. 14.

28 Emre Madran, *Tanzimat'tan Cumhuriyete Kültür Varlıklarının Korunmasına İlişkin Tutumlar ve Düzenlemeler: 1800-1950*, Ankara 2002, s. 72.

bir döneme rastlar. Halil Edhem'in müzenin İslam mühür ve sikkeleri ile kitabeler üzerine yoğunlaşan çalışmalarının yanı sıra Evkaf Müzesi'nin kuruluşunun onun müdürlüğü döneminde gerçekleşmesini de bu arka plan çerçevesinde anlamak yerinde olacaktır.

Evkaf-ı İslamiye Müzesi

1889 tarihinde Şûrâ-yı Devlet tarafından onaylanan *Müze-i Hümayun Nizamnâmesi*[29] müze koleksiyonunu 6 daireye ayırır. Bunlar: 1) Yunan, Roma ve Bizans eserleri; 2) Asur, Keldan, Mısır, Fenike, Hitit ile Arap ve diğer Asya ve Afrika kavimlerinin eserleri; 3) İslam sanatı eserleri; 4) Nümizmatik 5) Tabiat tarihi örnekleri; 6) Tarih ve arkeoloji kütüphanesi. Nizamnamede herhangi bir hiyerarşi ifadesine yer verilmeden tariflenen bu şubelerin boyut ve ehemmiyetleri, 1899'da birbirine denk değildir. Bunlar içerisinde Yakın Doğu ve İslam eserleri koleksiyonları zaman içerisinde büyüyerek ayrı müzeler hâlini alacaktır. Tabiat Tarihi Müzesi ise, XIX. yüzyıl Avrupa'sından oldukça farklı olarak Müze-i Hümayun kapsamında hiç oluşmayacak, bir tabiat tarihi müzesi denemesi Jön Türk devriminden sonra, Mekteb-i Tıbbiye içerisinde yer bulacaktır.[30]

İslam eserleri koleksiyonunun gelişmesi büyük oranda tepkiseldir. XIX, yüzyıl Avrupa'sında *İslam sanatı* kavramının gelişmesi ve sanat piyasasında önem ve değer kazanmasına paralel olarak bu zamana dek cami, türbe, kütüphane gibi vakıf kurumlarında saklanan eserlere ilişkin hırsızlık vakalarının artması, bu eserlerin müzede koruma altına alınmasında başlıca saik olmuştur. 1906 tarihli *Âsâr-ı Atîka Nizamnâmesi*'nde yapılan değişiklik, mevcudiyeti bilinen veya keşfedilecek her tür eserin mülkiyetinin Osmanlı hükümetine ait olduğu hükmünün kapsamını İslam eserlerini de dâhil edecek şekilde genişletir.[31] Eylül 1908 tarihinde Evkaf Nezareti'nden yazılmış bir tezkire, cami ve türbelerde bulunan eski eserlerin korunması için Evkaf-ı Hümayun Nezareti bütçesinden, uygun bir müze inşası ve o zamana kadar söz konusu eşyaların Çinili Köşk'te korunması konusunu görüşmek için müze müdürü Hamdi Bey'i toplantıya çağırmaktadır.[32] Yeni



9- Türk ve İslam Eserleri Müzesi

binanın üst katında yer almakta olan İslam Eserleri Koleksiyonu'nun Çinili Köşk'e taşınması bu tedbirle ilişkili olmalıdır.

1910'da ise İslam ve Osmanlı sanat eserlerinin korunması konusunda alınacak tedbirler ve izlenecek yolu tayin etmek üzere, müze müdürü başkanlığında bir komisyon kurulması kararlaştırılır.[33] Komisyon bir yandan mimari eserlerin yok olmaktan kurtarılması için gerekenleri, diğer yandan mukaddes ve sair yapılarda bulunan sanat eseri sayılan eşyaların kayıt defterlerini oluşturmak ve fotoğraflarını almak gibi tedbirleri tartışarak, hızla uygulamaya koymakla yükümlüdür. Nazır Emrullah Bey imzalı karar yazısı, söz konusu bina ve eserlerin tarihçeleri ile sanat değerlerini tarif edecek resimli bir kitabın hazırlanması konusunda çarelerin tartışılmasını da komisyon üyelerine önermektedir; ancak bu program ve önerilerin hayata geçirilmesi için teşebbüse geçilip geçilmediği bilinmez.

Evkaf Nazırı Hayri Bey'in döneminde, müze kurma çalışmalarını yürütmek üzere bir de idare heyeti oluşturulur. Koleksiyonun tanzim ve teşhiri konusundaki hazırlıklarda komisyon üyelerine Friedrich Sarre de katılmıştır.[34]

Bina olarak Süleymaniye Külliyesi'ndeki imarethanenin tahsis edildiği müze 1914'te açılır. Bu yapıda sergilenen eserlerin içerisinde halılar ve el yazmaları oldukça önemli bir grubu oluşturmaktadır.

29 Söz konusu nizamnamenin transkripsiyonu için bkz. Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış*, c. 2, s. 547-551.

30 Tabiat Tarihi Müzesi denemesi hakkında bkz. Shaw, *Osmanlı Müzeciliği*, s. 310-312.

31 Söz konusu nizamname metni için bkz. Feridun Akozan, *Türkiye'de Tarihi Anıtları Koruma Teşkilatı ve Kanunlar*, İstanbul 1977, s. 28-32.

32 Müze arşivinde yer alan söz konusu belge metni için bkz. Zarif Orgun, Serap Aykoç, "La Fondation du Musée Turc et le Musée des Arts Turcs et Islamiques", *Collection Turcica II, Travaux et Recherches en Turquie - 1982*, Strasbourg 1984, s. 136-137.

33 Orgun ve Aykoç, "La Fondation du Musée", s. 140.

34 Bu konuda bkz. Friedrich Sarre, "Das Ewkaf Museum in Konstantinople", *Der Neue Orient*, 1920, sy. 8, s. 37-38; Friedrich Sarre, "Ein Neues Museum Muhammedanischer Kunst in Konstantinopel", *Kunstchronik*, 1913, sy. 25, s. 522-526; Nazan Ölçer, *Türk ve İslam Eserleri Müzesi*, İstanbul 2006, s. 15.

1918'de Evkaf Müzesi'ni konu alan bir makalede;[35] teşhirin dört koğuştan oluştuğunu, koğuşlardan en büyüğünün el yazmalarına, birinin kumaşlara ve diğer ikisinin de ahşap işleri ve evaniye (tabak-çanak) ayrıldığı, halıların ise koğuş duvarlarında teşhir edilmekte olduğu ifade edilir. Müzenin açıldığı 1914 yılında müzeye bağlı olarak hat, minyatür, mücellitlik, tezhip vs. eğitimi vermek üzere bir de okul açılır.[36]

Evkaf-ı İslamiye Müzesi, 1924'te Evkaf Nezareti'nin lağvedilmesi ile Maarif Vekâleti'ne ve kurulan İstanbul Müzeleri Umum Müdürlüğü'ne bağlanmış, ismi ise Türk ve İslam Eserleri Müzesi olarak değiştirilmiştir. 1926'da tekke, türbe ve zaviyelerin kapatılması ile çok sayıda eser, müze koleksiyonuna dâhil olmuştur. 1983 yılında Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Süleymaniye İmarethanesi'nden ayrılarak Sultanahmet'teki İbrahim Paşa Sarayı'na taşınmıştır.

Askerî Müze

Sultan Abdülmecid devrinden itibaren müze işlevini yitirmeye başlayan Aya İrini, özellikle 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi'nden sonra tekrar harbiye anbarına dönüşmüştür. II. Abdülhamid devrinde ise barındırdığı silahlar, özel izni olan istisnai kişilerin dışında ziyarete kapalıdır.

Öte yandan yeni bir Askerî Müze kurulması yönündeki teşebbüs de bu döneme rastlar. Ahmed Muhtar Paşa, bu yöndeki önerisini içeren bir layihayı Tophane-i Âmire müşiri Zeki Paşa'ya sunmuş ve Sultan II. Abdülhamid de gereken inceleme ve hazırlıkların yapılması için bir komisyon oluşturulmasını emretmiştir. Ahmed Muhtar Paşa, Alman topçu feriki Gromikov Paşa ve mimar Jasmund'dan oluşan bir komisyon teşkil edilir. Komisyon, yaptığı çalışmanın ardından hazırladığı "resim ve planlar ile birtakım atlas ve kitaplar"ı sultana sunar. İçeriği tam olarak bilinemeyen bu ön çalışmanın ardından sultan yeni müze yerine Yıldız Sarayı köşklerinden birinde [37] bir model müzenin tesisini buyurur. Model müzenin teşkili için Mahmud Şevket Paşa başkanlığında, ressam Fausto Zonaro, Zekai Paşa, Ali Rıza Bey ile bazı zabitlerden oluşan yeni bir komisyon oluşturulur.[38] Komisyon, Topkapı Sarayı ve hazinesi, eski silah anbarı, Tophane ve Maçka silahhaneleri ile Tersane silah anbarlarını dolaşarak, teşhirini uygun gördükleri malzemenin köşke naklini, toplanan malzemenin tasnifini ve sulu boya resimlerini içeren bir kataloğunun oluşturulmasını sağlar.[39] Ancak müze bir süre sonra kapanır, sergilenen eşyalar da Maçka Silahhanesi'ne gönderilir.[40]



10- Askerî Müze'nin duvarındaki Osmanlı arması

Model müzenin düzenlenmesi sürerken bir yandan da yeni inşa edilecek müze için bir mimari yarışması açılmış, bu yarışmaya aralarında Raimondo d'Aronco ve Vedad Bey'in de yer aldığı bilinen beş kişilik bir mimar grubu davet edilmiştir.[41] Vedad (Tek) Bey'in projesi

35 Ahmed Süreyya, "Evkaf-ı İslamiye Müzesi", *İslâm Mecmuası*, 1334, sy. 56, s. 1112-1115.

36 Ogan, *Türk Müzeciliğinin 100. Yıldönümü*, s. 20.

37 Model müzenin nerede açıldığına dair farklı yazarlar farklı görüşlere sahiptir. İbrahim Hakkı Konyalı ve Wendy Shaw kaynak göstermeden model müzenin Acem Kasrı'nın ikinci katında gerçekleştirildiği bilgisini vermektedir (İ. Hakkı Konyalı, *Türk Askeri Müzesi*, İstanbul 1964, s. 17; Shaw, *Osmanlı Müzeciliği*, s. 260). Müze komisyon çalışmalarında görev yapmış olan Hüsnü Tengüz anılarında; örnek müze için çini fabrikası yakınlarındaki Feridiye Köşkü'nün hazırlandığını ifade eder (Hüsnü Tengüz, *Bahriye Ressamı Hüsnü Tengüz'ün Hatıraları,* İstanbul 2005, s. 35). Müze komisyon çalışmalarında görev yapmış bir başka isim olan ressam Fausto Zonaro ise söz konusu köşkün "Ortaköy yamaçlarında" bulunduğundan bahseder (Fausto Zonaro, *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl*, çev. T. Alptekin ve Lotto Romano, İstanbul 2008, s. 258).

38 Tengüz, *Bahriye Ressamı Hüsnü Tengüz'ün Hatıraları,* s. 35.

39 Tengüz, *Bahriye Ressamı Hüsnü Tengüz'ün Hatıraları*, s. 35-36.

40 Sadık Tekeli, "Askeri Müze ve Geçirdiği Evrimler", *II. Müzecilik Semineri (19-23 Eylül 1994)*, İstanbul 1994 s. 25.

41 Raimondo d'Aronco'nun bu müze yarışması için hazırlamış olduğu önerilerden ikisi

birinciliğe layık bulunsa da gerçekleştirilmesi yönünde herhangi bir adım atılamamıştır.

Meşrutiyet'in ilanından sonra Tophane-i Âmire Müşiri Rıza Paşa'nın önerisi ve yine Sultan II. Abdülhamid'in iradesi ile müzenin kurulması için Ahmed Muhtar Paşa başkanlığında bir komisyon oluşturulur ama kullanılacak uygun bir yapının bulunamaması nedeniyle süreç bir kez daha duraksar.

Sonuca giden teşebbüs, Mahmud Şevket Paşa'nın Harbiye Nazırlığı döneminde gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda müze için yeni bir bina yerine Aya İrini'nin kullanılması fikri kabul edilmiş, Ahmed Muhtar Paşa "Esliha-i Askeriye Müzesi" adı verilen bu müzeye müdür tayin edilmiştir. Hem Yıldız Sarayı'ndaki model müzenin malzemesi, hem de II. Abdülhamid'in saraydan ayrılmasından sonra hazineye geçen hediye silah vb.nin Askerî Müze'ye teslim edilmesine çalışılır. Ayrıca Bursa civarındaki türbe ve evlerden silah ve zırhlar toplanır; oluşturulan bir askerî komisyon tarafından imparatorluğun erken dönemlerindeki görkemini temsil edecek eserler seçilir.[42] Müze 1910 yılında ziyarete açılır.

Yeni Askerî Müze, öncellerinden farklı olarak müzeyi ziyaret etmesi öngörülen halkı esas alan görece modern müzecilik yöntemleri kullanır. Müzede teşhir edilen objelerin açıklayıcı etiketleri olmasına özen gösterilir, etiketler tarih bilgisi olmayan kişiler esas alınarak hazırlanır.[43] 1916'da yeniçeri mankenleri de Atmeydanı'ndan, müzenin görselliğine katkıda bulunmak üzere Aya İrini'ye geri getirilir (Resim 3). Müzede bir arşiv ve kütüphane kurulur.[44]

Askerî Müze savaştan sonra ve Cumhuriyet döneminde de Aya İrini'de kalmaya devam eder. II. Dünya Savaşı sırasında zarar görme olasılığına karşı teşhir edilen malzemeler, Niğde'ye taşınır. 1949'da İstanbul'a geri döndüğünde ise yeni Askerî Müze için önce Maçka Silahhanesi tahsis edilir. Ancak bu yapının, müze taşınmadan İTÜ'ye verilmesinin ardından, müze eşyaları Harbiye Mektebi Jimnastikhanesi'ne gönderilir. Söz konusu mahallin düzenlenmesi 1959'da tamamlanarak ziyarete açılmakla birlikte, kısa sürede yetersiz kalarak müze bugün de kullanılan Harbiye Mektebi binasına taşınır.

Bahriye Müzesi

Fethî Ahmed Paşa'nın teşebbüsüyle hemen hemen eş zamanlı olarak Kasımpaşa'daki Tersane dâhilinde bir Bahriye Müzesi kurulması için de harekete geçilmiştir. Hüsnü Paşa'nın Bahriye Nazırlığı döneminde, Miralay Hikmet Bey'in başkanlığında Süleyman Nutkî ve Yüzbaşı Hakkı beylerden oluşan bir komisyon kurulmuş ve komisyonun Tersane-i Âmire'nin muhtelif bölümlerinde bulunan eski silah, eşya ve harita vb. belgenin toplanmasını sağlayan çalışmaları sonucu, 31 Ağustos 1897 tarihinde müze ziyarete açılmıştır.

Meşrutiyet Dönemi'nde müze müdürlüğüne Ressam Ali Sami [Boyar] Bey'in tayini ile düzenlenme yönünde tekrar bir hamlede bulunulur ve müzenin bir kataloğu hazırlanır.[45] Ancak tüm çabalara rağmen müze, Ali Sami Bey'in ifadesi ile müzeden ziyade "intizamına itina edilmiş bir müze deposu" mahiyetindedir.[46] Koleksiyonun önemli bir kısmını oluşturan saltanat kayıkları ise muhtelif sahil saraylarının kayıkhanelerinde dağınık olarak bulunmaktadır. 1913'te Topkapı Sarayı Yalı Köşkü Kayıkhanesi'ndeki kayıklar Tersane-i Âmire'deki eski kadırga gözlerine çekilir; tamamının bir araya getirilmesi Cumhuriyet döneminde olacaktır. 1918 yılında ise Anadolu ve Rumeli hisarlarının Bahriye Müzesi'ne tahsisi yönünde bir teşebbüs söz konusudur.[47] Bu doğrultuda birtakım istimlaklar[48] ve ardından o sıralar İstanbul'da inşaat ve sanayi umum müdürü sıfatıyla bulunmakta olan İsviçreli mimar Maximilian Zürcher tarafından Rumelihisarı'nda bir onarım da gerçekleşmiştir.[49] Ancak savaş ve işgal koşulları, projenin neticelenmesine imkân vermemiştir. Müze 1933'te bulunduğu yerden Tersane'nin Nakkaşhane Bölümü'ne taşınır. II. Dünya Savaşı sırasında koleksiyon, diğer pek çok müze için olduğu gibi olası bir savaş tehlikesinden korunmak üzere Konya'ya nakledilir; 1946'da İstanbul'a geri getirilerek Tersane'nin Divanhane'sinde depolanır. 1948'de tekrar ziyarete açıldığında müze, Dolmabahçe Camii ve saray garajındadır. 1956 yılında boşaltılan Beşiktaş Vergi Dairesi binasının müzeye tahsisiyle yer sorunu uzun bir süre için çözülmüş olur. Müze bugün de aynı yerde

için bkz. Diana Barillari, Enzo Godoli, *İstanbul 1900*, çev. Aslı Ataöv, İstanbul 1996, s. 89, 109. Vedad Bey'in önerilerinden biri için bkz. Gül Cephanecigil, "Tüm Çalışmaları", *M. Vedad Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, ed. Afife Batur, İstanbul 2003, s. 366-367.

42 Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki DH. ID, 28-1:18 numaralı belgeye dayanarak aktaran Shaw, *Osmanlı Müzeciliği*, s. 265.

43 Shaw, *Osmanlı Müzeciliği*, s. 265.

44 Sermed Muhtar, *Topkapı Sarây-ı Hümâyûnu Meydânında*, s. 39

45 Ali Sami, *Bahriye Müzesi Katalogu*, İstanbul 1333.

46 Ali Sami, *Bahriye Müzesi Katalogu*, s. 5-6.

47 BOA, MV, 211-4; BOA, DH.UMVM, 101-28; ayrıca bkz. "Sanayi-i Milliye Müzesi Bahriye Müzesi Tarih ve Atikiyyat Komisyonu", *Türk Yurdu*, 1334, c. 14, sy. 4 (154), s. 4105-4106.

48 BOA, BEO, 2804-210279.

49 Albert Gabriel, *Les Chateaux Turcs du Bosphore*, Paris 1943, s. 30; Cahide Tamer, *Rumeli Hisarı Restorasyonu*, İstanbul 2001, s. 6.

projelendirilen yeni binasında Deniz Müzesi olarak varlığını sürdürmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda müzelerin kurulmasına dair buraya kadar bahsedilen çabalar, müzeye sahip olma yönünde belirgin bir kararlılığın göstergesidir. Öte yandan, imparatorluğun bu müzelerde evrensellik iddiası taşıyan tarih anlatıları kurgulamak veya bunlar üzerinden dünyanın farklı yerlerindeki emperyal yayılma politikalarına zemin hazırlamak gibi bir gayesinin olmadığı da açıktır. Her ne kadar ulus devlete doğru evrilen bir sürecin içinde konumlansa da müze yoluyla standart donanım ve bakış açısına sahip vatandaşlar eğitme gibi bir hedefin de henüz önemli bir talep olmadığını kabul etmek gerekir. Osmanlı'nın bu döneminde müze, imparatorluğun varoluşuna bir tehdit olarak gördüğü kültürel söylemlerle mücadele aracıdır. Bunu da tıpkı Batı örneklerinin yaptığına benzer şekilde, müzedeki teşhir için kurgulayacağı tarih anlatısını kendi söylemine uygun olarak biçimlendirerek yapar. İstanbul'un bu söylemleri, hem üretecek entelektüel nüfusu barındıran hem de farklı kitlelere ulaştırmaya elverişli kozmopolit yapısı, müzelerin öncelikle İstanbul'da konumlanıp gelişmesinde etken olmalıdır. Nitekim 1920'lere dek Anadolu'da, Bursa ve Konya gibi iki istisnai şehir dışında müze bulunmaması da kentin bu ayrıcalıklı konumuna işaret ediyor olsa gerektir.

Ancak Osmanlı dönemi İstanbul müzelerinin, kent ve kentlilerin yaşamındaki yerine dair bilinenler oldukça sınırlıdır. Aya İrini'deki eski eser ve silahlardan oluşan ikili koleksiyon döneminde müze, Shaw'ın ifadesiyle "gücünü ulaşılmazlığından alan"[50] bir modern öncesi teşhirdir. Bu hâliyle şehirde yaşayan entelektüel çevrelerce varlığı bilinse de, yalnızca sultan ve bazı seçkin yabancıların ziyaretini olanaklı kılan yapısı ile kent yaşamının deneyimlenen bir parçasından çok, bir imge olarak kalmış olmalıdır.

1869'da "Müze-i Hümayun"un tesisini müteakip arkeoloji koleksiyonunun Çinili Köşk'e taşınması tartışılırken, Aya İrini'nin herkesin giriş çıkışına izin vermeyen konumundan duyulan rahatsızlığın dile getirilmesi,[51] müzenin bu tutumu terk etmeye ve daha geniş bir ziyaretçi kitlesini hedeflemeye başladığına işaret olarak görülebilir. 1871 tarihli J. Murray'ın İstanbul şehir rehberinde,[52] müzenin yer aldığı dış bahçelere özel izne gerek olmadan girildiğinin belirtilmesi ya da müzeye ilişkin yazışmalarda müze giriş ücretinin tayinine dair bahislerin yer alması[53] gibi ipuçları da benzer yönde bir iradenin varlığını gösterir. Ancak bu uygulamaların İstanbullular tarafından ne oranda ya da hangi kesimlerce rağbet gördüğü konusu meçhuldür. Şehrin aydınlarının önemli bir kısmını oluşturan Bâbıâli bürokratlarının yerel ziyaretçilerin de önemli bir kısmını oluşturacağı düşünülebilir. Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin de müzeyi muhtelif gerekçelerle ziyaret ettikleri tahmin edilebilir, ama resmî yazışmalarda telaffuz edilen eğitim işlevinin kimleri hedeflediği ya da ne surette gerçekleşmesinin öngörüldüğüne dair somut bir bilgi yoktur. Shaw'ın müzenin önceliğinin deneyimden çok, koleksiyonların genişletilmesi olduğuna dair görüşü de bu çerçevede anlamlı görünür.



11- Deniz Müzesi (Yıldız Albümleri)

Bu dönemde müzenin oluşmakta olan milliyetçi söylem için önemli bir araç olarak görüldüğü şüphesizdir, ancak burada XIX. yüzyıl Osmanlı'sının milliyetçiliği devletin bekasını temin için, seçkinler arası tartışılan bir mesele olarak gören ön-milliyetçi niteliğini de göz önünde bulundurmak gerekir. Bu çerçevede Osman Hamdi Bey'in müzesinin de şehirde yaşayan halk kitlelerinden ziyade, yerli/yabancı yönetici ve kültürel seçkinleri hedef kitlesi olarak gördüğü varsayılabilir. Nitekim Doğu

50 Shaw, *Osmanlı Müzeciliği*, s. 25.

51 Su, *Osman Hamdi Bey'e Kadar Türk Müzesi,* s. 41.

52 John Murray, *Handbook for Travellers in Constantinople*, London 1871.

53 Su, *Osman Hamdi Bey'e Kadar Türk Müzesi,*, s. 45.

sanatı, arkeolojisi vb. konularda belli bir birikime sahip olduğu varsayılabilecek gezginler için hazırlanan XIX. yüzyıl şehir rehberlerinde, Aya İrini'deki eski silahlar ve Müze-i Hümayun şehrin ziyaret edilmesi gerekenleri arasında yer alır. XIX. yüzyıl rehberlerinde çoğunlukla "saray" üst başlığı altında yer alan Müze-i Hümayun XX. yüzyıla doğru ilerledikçe, salonlarında yer alan eserlerin ayrıntılı tanıtımı yapılacak önemde bir ziyaret odağına dönüşecektir.

Geç Osmanlı'daki milliyetçilik, Jön Türk ihtilalinden sonra geniş kitlelere ulaşma, destek alma ve harekete geçirmeye duyduğu gereksinime paralel olarak kitleselleşirken, şehirdeki müzeler de daha sıradan kentlilerin ziyaretine göre biçimlenmeye başlar. *Evkâf-ı İslâmiyye Müzesi Talimatnâmesi*'ndeki muhtelif mektep talebelerinin ziyaretlerini kurallara bağlayan maddeler, söz konusu talebelerin hocaları ile birlikte müzeyi ziyarete gelmelerinin öngörüldüğünü de haber verir.[54] Ancak müzecilik açısından en belirgin değişim Askerî Müze'dedir. Müzenin basın aracılığıyla kent gündeminde kendine bir yer açma çabasında olduğu açıktır. Müzenin açılışı gazete ilanlarıyla duyurulur,[55] makaleler yeni müzeyi ziyarete davet eder. Halktan aileden kalma askerî eşyaları müzeye bağışlamaları istenir, bağışlayanlar fotoğrafları ile basında yer verilir.[56] Yeniçeri giysileri giymiş canlı mankenlerin müzede dolaşması, canlandırılmaya çalışılan mehter takımının müze önünde dinletiler vermesi gibi uygulamalar, askerî tarih hakkında fazla bilgisi olmayan kişilerin yaratılmak istenen geçmiş kurgusuna kolaylıkla dâhil olmasını hedefliyor olmalıdır. Hatta mutlaka askerî içerikte olmayan filmler gösteren müze sinemasının varlığı da, müzenin kentlilere ulaşma ve cazibe noktası oluşturma konusundaki çabasının vardığı yeri göstermesi açısından ilginçtir.

Müzenin kent yaşamındaki sınırlı yerine benzer şekilde kentin geçmişinin müzedeki temsili de sınırlıdır. Gerçi Aya İrini'de toplanan ve müze koleksiyonunun çekirdeğini teşkil eden eserler büyük oranda Bizans İstanbul'undan devralınan parçalardır. Zaman içerisinde çeşitli bina ve yol yapım çalışmalarında ortaya çıkan eserlerin bir kısmının müzeye teslim edilmiş olacağı da düşünülebilir.[57] Ancak kataloglarda İstanbul'dan müzeye dâhil olan eserlerin sayısı oldukça cüzidir. Bunda şehrin, antik ve Bizans yerleşimlerinin olduğu bölgelerde yapılaşmanın devam etmesi ve bu durumun arkeolojik çalışmalar için yarattığı güçlük elbette önemlidir. Nitekim Osmanlı döneminde kentte gerçekleştirilen sınırlı sayıdaki arkeolojik çalışmadan Mamboury ve Wiegand'ın Büyük Saray çalışması 1912'deki İshakpaşa yangının ardından mümkün olabilmiştir.[58] Ancak Shaw, Avrupa müzelerinin sömürgeleştirdikleri topraklardaki eserleri başkentteki müzede toplayarak, emperyal güçlerini vurgulamalarına benzer şekilde, Müze-i Hümayun'un da arkeolojik mülkiyete dayalı bir teşhir dili geliştirerek bunu, toprakları üzerindeki egemenliği vurgulamada kullandığından bahseder.[59] Bu çerçevede müzenin önceliğinin İstanbul arkeolojisi olmayabileceğini düşünmek gerekir. Müzenin İstanbul'da gerçekleştirdiği ilk kazı, Gülhane Parkı düzenlemesinin ardından, o dönemde Eski Şark Eserleri Bölümü'nde davetli bulunan Eckhardt Unger tarafından 1913'te gerçekleştirilir.[60] İkinci kazı ise 1914'te, Bakırköy'de, müzeden Theodor Makridi Bey tarafından başlatılmıştır.[61] Ancak kazı, savaş koşulları nedeniyle kesintiye uğramış, işgal döneminde müze denetiminde ama M. C. Picard başkanlığında Fransız işgal kuvvetleri tarafından yürütülmüştür.[62] Aynı dönemde Fransız işgal kuvvetleri tarafından bir başka kazı ise saray içinde kalan Mangan bölgesinde, R. Demangel

54 *Evkâf-ı İslâmiyye Müzesi Tâlîmâtnâmesi*, İstanbul 1329, s. 6.

55 Nejat Eralp, "Askeri Müze", *TCTA,* VI, 1606.

56 Shaw, *Osmanlı Müzeciliği*, s. 272.

57 Özellikle Sirkeci'ye ulaşan 1870-1871 tarihli Rumeli demiryolu inşaatı sırasında çok sayıda buluntunun müze koleksiyonuna katılmış olması beklenir. Mendel'in 1912 tarihli kataloğunda yer alan ve müzeye 1871'de katıldığı ifade edilen Bukeleon Sarayı'na ait iki aslan heykeli gibi örnekler de bu ihtimali destekler niteliktedir. Ancak Hülya Tezcan'ın Topkapı Sarayı Arşivi'nde yer alan 1875 tarihli bir belgeye dayanarak verdiği "şimendifer hattından çıkan parçaların daha sonra kullanılmak üzere sarayın ebniye anbarına nakledildiği"ne dair bilgi, şehirde ortaya çıkan buluntuların sistematik bir şekilde müzede toplanmasının henüz söz konusu olmadığını düşündürür (Mendel, *Catalogue des Sculptures Grecques,* s. 358, 360; Hülya Tezcan, *Topkapı Sarayı Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi*, İstanbul, ts., s. 24-25).

58 Batu Bayülgen, "İstanbul'da Klasik Çağlar-Bizans Dönemi Kazı ve Araştırmalarının Tarihi", *İstanbul'da Arkeoloji- İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşiv Belgeleri (1970-2010)*, ed. Z. Kızıltan ve T. Saner, İstanbul 2011, s. 85. Bu çalışmanın bulguları daha geç bir tarihte yayınlanmıştır. Ernst Mamboury, Theodor Wiegand, *Die Kaiserpaläste von Konstantinople, Zwischen Hippodrom und Marmara Meer*, Berlin, Leipzig 1934.

59 Shaw, *Osmanlı Müzeciliği*, s. 108.

60 Eckhardt Unger, "Grabungen an der Seraispitze von Konstantinopel", *Archäologischer Anzeiger*, 1916, sy. 31, s. 1-48; Bayülgen, "İstanbul'da Klasik Çağlar", s. 86; Tezcan, *Topkapı Sarayı Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi*, s. 25-26.

61 Uğur Cinoğlu, "Türk Arkeolojisinde Theodor Makridi," yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2002, s. 31-32; Bayülgen, "İstanbul'da Klasik Çağlar", s. 86.

62 Charles Diehl, "Les Fouilles du Corps D'Occupation Français à Constantinople", *Académie des Inscriptions et Belle-Lettres. Comptes Rendues des Séances de l'Année 1923*, Paris 1923, s. 241-248; Tezcan, *Topkapı Sarayı Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi*, s. 26; Bayülgen, "İstanbul'da Klasik Çağlar", s. 86.

başkanlığında ve işgal kuvvetleri tarafından ve yine müze ile ilişki içinde gerçekleştirilmiştir.[63]

Osmanlı döneminde Müze-i Hümayun, yalnızca koleksiyon ve teşhir konularında değil, aynı zamanda ülke ölçeğinde koruma politikalarının üretilmesi ve uygulanmasında da aktif rol üstlenen bir kurum durumundadır. Başlangıçta arkeoloji odaklı olan koruma anlayışı XX. yüzyıl başlarından itibaren hem İslam ve Osmanlı olanı dâhil ederek kültürel hem de kentteki taşınmaz kültür varlıklarını içerecek şekilde nitelik açısından kapsamını genişletmiştir. Bu çerçevede ortaya çıkan ve müzenin bir organı gibi çalışan Muhafaza-i Âsâr-ı Atîka Encümeni, müzenin İstanbul'la doğrudan ve en yoğun biçimde ilişki kurduğu faaliyet alanını teşkil eder. İstanbul'da bulunan tarihî ve mimari eserlerin bilinçli veya ihmal yoluyla maruz kalacağı her tür tahribatı önlemek amacıyla 1917'de kurulan encümen[64] öncelikle mevcudun fotoğraf ve çizim yoluyla tespit ve belgelenmesine çalışır. 1920 tarihli faaliyet raporundan her eser için şehirdeki yerini gösteren bir harita, mimari çizimleri, kitabelerinin içeriği ve hakkındaki bilgi ve rivayetlerin derlendiği bir dosya teşkilinin öngörüldüğü de anlaşılmaktadır.[65] Encümen, görevine Cumhuriyet'in ilk yıllarında da devam etmiş, hazırladığı anıt fişleri de Cumhuriyet döneminin koruma kurullarına devrolmuştur.

Cumhuriyet döneminde evrilerek varlığını sürdüren Osmanlı dönemi İstanbul müzelerinin, ardılları için pek çok açıdan önemli başlangıçlar oluşturdukları şüphesizdir. Ancak bunun ötesinde dönemi kültür çevrelerinde hızla gelişen ve önemli buluntuları içeren koleksiyonları ile bu müzeler İstanbul'u gündeme taşımış ve saygın bir yere konumlamada önemli rol üstlenmiştir.

63 Bu kazının bulguları daha geç bir tarihte yayınlanmıştır (Robert Demangel, Ernst Mamboury, *Le Quartier des Manganes et la Première Region de Constantinople*, Paris 1939).

64 *Muhâfaza-i Âsâr-ı Atîka Encümen-i Dâimîsi Bir Senelik Mesâisine Dâir Rapor,* İstanbul 1336, s. 6.

65 *Muhâfaza-i Âsâr-ı Atîka Encümen-i Dâimîsi*, s. 6.

İSTANBUL MÜZELERİ: CUMHURİYET DÖNEMİ

HAYRULLAH CENGİZ*

Son yapılan arkeolojik kazı çalışmaları sayesinde kuruluş tarihi günümüzden 8.500 yıl öncesine kadar götürülen İstanbul, bütün zamanlarda sanat, kültür ve ilim merkezi olma özelliğiyle öne çıkmıştır. Bilindiği gibi, müzeler, insanlığın maddi ve maddi olmayan kültürel mirasını bünyesinde toplayan, muhafaza eden, sergileyen, inceleyen ve bedii zevki yükselten kurumlardır. İstanbul şehri, tarihî nitelikleriyle müze kurumları için bereketli topraklar gibidir.

İstanbul'da modern manada müzecilik XIX. asrın ortalarında Osmanlı Devleti döneminde başlamıştır. Cumhuriyet Türkiye'sinde sayısı ve kalitesi giderek artmış, bu zengin toprakların vermiş olduğu imkânları kullananlar, başta eser niteliği ve ayrıcalığı olmak üzere, dünya müzecilik klasmanında hatırı sayılır bir yer edinmişlerdir.

Türkiye'de müzelerden sorumlu kurum, Kültür ve Turizm Bakanlığı'dır. Bu bakanlığın sahip olduğu birçok müze ile beraber diğer kamu kurum ve kuruluşlarına bağlı müzelerle gerçek ve tüzel kişiler ile vakıfların kendi hizmet konuları veya amaçları doğrultusunda açılan müzeler de bulunmaktadır. Bunların içerisinden Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığı ile Türk Silahlı Kuvvetleri'ne ait müzelerin haricindekiler, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın denetimindedir. Bakanlığın denetimi altında olan müzeler *2863 sayılı kanun* ve buna bağlı çıkarılan *Özel Müzeler ve Denetimleri Hakkında Yönetmelik* hükümlerine tâbi olup "özel müze" statüsündedir. Bu yönetmeliğin hükümlerini yerine getirmeyen ve bakanlıkça denetlenmeyen ancak isimlerinde "müze" ibaresi olan müesseseler de vardır. Bu yazıda, Cumhuriyet dönemi İstanbul müzeleri sorumlu bakanlığın tasnifi doğrultusunda işlenecektir.

* Ayasofya Müzesi Müdürlüğü



1- Topkapı Sarayı, Bâb-ı hümayun

KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI'NA BAĞLI MÜZELER

Topkapı Sarayı Müzesi

Cumhuriyet'in ilanından kısa bir süre sonra 3 Nisan 1924'te, Mustafa Kemal Paşa (Atatürk)'nın emriyle, II. Mahmud'dan önce zaman zaman, onun döneminde ise artık neredeyse tamamen terk edilen Topkapı Sarayı, müze hâline getirilmiştir. Saray, 1928 yılında Tahsin Öz'ün buraya atanması ile bir müze hüviyeti almaya başlamıştır.

Bugün, on binlerce tarihî eserin korunduğu bir uygarlıklar hazinesi dönüşen saray, Türkiye'de en çok ziyaret edilen müzelerin başında gelmektedir. Topkapı Sarayı XIX. asrın ilk çeyreğinden itibaren terk edilmeye başlansa bile, hiçbir vakit önemini yitirmeyen ve yitirmeyecek olan değerlere sahiptir. Bunların başında ise, bugün Kutsal Emanetler bölümünü oluşturan kıymet biçilemez eserler gelmektedir. Bu bölümünde; başta İslam Peygamberi Hz. Muhammed'e ait olmak üzere pek çok değerli kutsal emanetler saklanmaktadır. Ayrıca Osmanlı Devleti döneminde Mekke ve Medine'den getirilen eşyalar, yine bu bölümün eserleri içindedir. Topkapı Sarayı'nda en çok ziyaret edilen bu bölüm, Kutsal Emanetler'in İstanbul'a geldiği tarihten beri her zaman için ilgi noktası olmuştur. Bilhassa Osmanlı Devleti döneminde

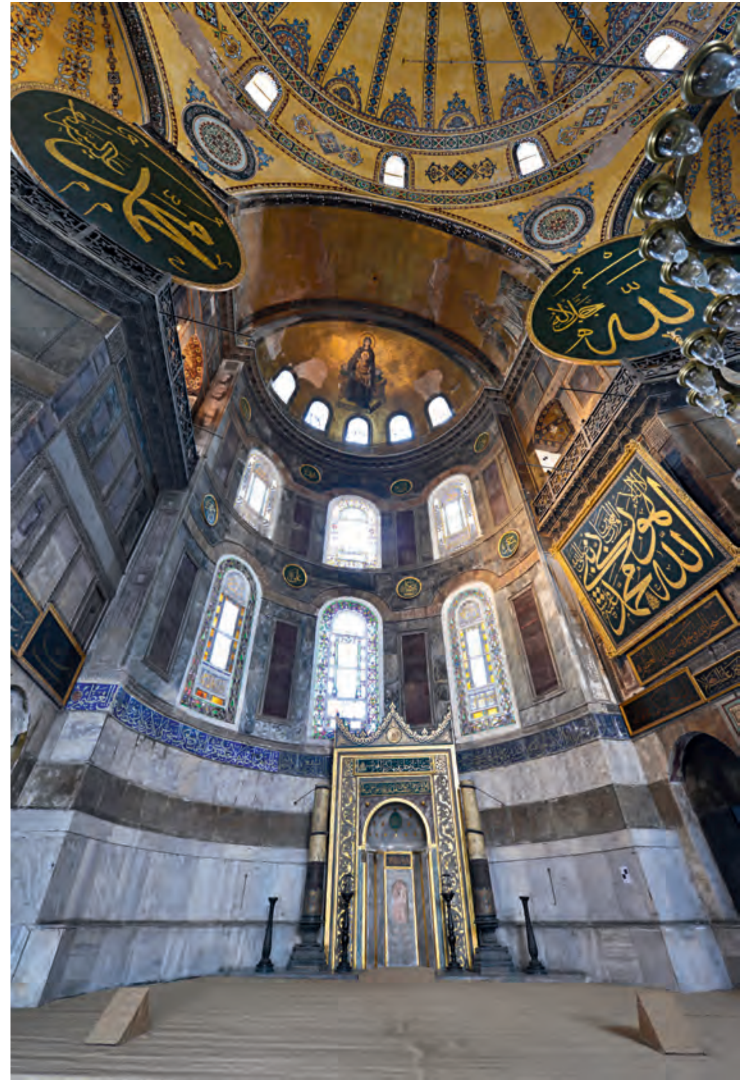
kutsal gün ve gecelerde burada yapılan dinî törenler ile devlet teşrifatında yer alan uygulamalar, önemini hep korumuştur.[1]

Müzenin bir diğer önemli bölümü 18.622'si yazma, geri kalanı nadir basma olan 21.438 adet eserin yer aldığı kütüphanesidir. Sarayın büyük öneme sahip bir başka bölümü ise arşividir. Harem kısmı ise kendine özgü bir çekim merkezidir. Osmanlı Devleti'nin yönetim ve idari kararlarının alındığı yer olan Divan-ı hümayun bölümü, başta Osmanlı sultanlarının kullandığı her türlü silah ve zırhlar ile Memlük, İran, Osmanlı ve bazı Avrupa devletlerine ait silahların sergilendiği Silahlar bölümü, ağırlıklı olarak Çin ve Japon porselenleri ile Türk mutfak eşyaları ve Avrupa kristalleri vb. yer aldığı Mutfaklar bölümü, birbirinden kıymetli mücevherattan oluşan Hazine bölümü ile Saatler, Arz Odası, Padişah Elbiseleri, Hazine, III. Ahmet Kütüphanesi, Bağdat ve Revan Köşkü gibi yirminin üzerindeki seksiyonu ile ziyaretçilerini zamanda bir yolculuğa çıkaran bu müze-saray, taşıdığı yüksek değerlerle dünyanın sayılı müzeleri arasında yer almaktadır. Bu itibarla yurt içinden ve dışından çok sayıda turistin İstanbul'u ziyaret etme sebepleri arasındadır.

Ayasofya Müzesi

İstanbul'un dünya çapında bilinen diğer bir müzesi ise Ayasofya'dır. 4 Kasım 1934 tarihinde T.C. Bakanlar Kurulu kararı ile camiden müzeye dönüştürülmüştür. Ayasofya'yı aslında bir külliye olarak değerlendirmek gerekir. Osmanlı Devleti döneminde eklenen türbeleri, imarethanesi, minareleri, sıbyan mektebi, şadırvanı ile bugün ayakta olmayan medresesi bu yapının her şeyi ile yeni kimliğine vurulan birer mühür olmuştur. Ayasofya'daki figürlü mozaiklerin üzerinin açılması ise müze kararının alınmasından sonradır. Bugün mihrabın üstünde yer alan Hz. Meryem ve kucağındaki çocuk İsa figürlü mozaik ile hemen iki yanında Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin *İsm-i Azam* ve *İsm-i Nebi* hat levhaları karşısında Ayasofya'ya gelen yerli ve yabancı ziyaretçiler hayretlerini gizleyemez.

Yaklaşık 1.500 yaşında olan Ayasofya, tarihî serüveni, mimari ayrıcalığı, mabet kimliği, efsaneleri, milletlerin atfettiği kutsallığı, figürlü ve figürsüz mozaikleri, Osmanlı Devleti döneminde yapılan eklemeleri, iç tezyinat ve dünyanın en büyük hat levhaları ile yerli ve yabancı ziyaretçilerin yoğun ilgisini çekmektedir.



2- Ayasofya

Ayasofya Müzesi Müdürlüğü'ne yine çok kıymetli anıt eserler olan Kariye ve Fethiye ile Büyük Saray Mozaikleri müzeleri bağlıdır.

Kariye Müzesi

Fatih-Edirnekapı yakınlarından bulunan müze, ismini eski Yunanca kent dışı (kırsal alan) anlamındaki *Khora* sözcüğünün Türkçeleşmesinden almıştır. İlk ana yapısının VI. asırda inşa edildiği bilinmektedir. XI. asrın ilk çeyreğinden XII. asrın son çeyreğine kadar önemli dinî merasimlerde saray şapeli olarak kullanılmıştır. Yapıya XIV. asra kadar yeni eklemeler ve süslemeler yapılmaya devam edilmiştir. Bilhassa XIV. asır mozaik ve fresklerindeki derinlik, figürlerin hareket ve plastik değerlerinin verilişi sanat tarihçileri tarafından oldukça başarılı bulunmaktadır.

1511 yılına kadar kilise, bu tarihten 1945 yılına kadar da cami olarak kullanılan yapı, son zikredilen seneden sonra müzeye çevrilmiştir. 1948-

1 Bu konudaki son iki çalışma için bkz. Hilmi Aydın, *Hırka-i Saadet Dairesi ve Mukaddes Emanetler,* İstanbul 2004; Sevgi Ağca, *Hırka-i Saadet Teşkilatı, Törenleri ve Kutsal Emanetleriyle Hırka-i Saadet Dairesi,* İstanbul 2013.

1958 yılları arasında Amerikan Bizans Enstitüsü'nün restorasyonuyla ortaya çıkarılan mozaik ve fresklerde Hz. İsa ve Hz. Meryem'in hayatı kronolojik olarak anlatılmaktadır. Doğu Roma sanatının son altın çağını görkemli şekilde yansıtan Kariye Müzesi'nin mozaik ve freskleri, buranın ziyaret edilmesinin temel sebepleri arasındadır.

Fethiye Müzesi

Fatih'in Çarşamba semtindedir. XIII. asırda kendisinden önceki kilisenin kalıntıları üzerine inşa edilen, Pammakaristos Manastırı'nın kilisesidir. Ortodoks Patrikliği 1455'ten itibaren burada hizmet vermiştir. Sultan III. Murad döneminde (1574-1595) Azerbaycan ve Gürcistan'ın fethedilmesi anısına bu yapı, camiye çevrilerek Fethiye Camii ismini almıştır (1586).

Günümüzde esas kilisenin bulunduğu alan hâlen cami olarak hizmet verirken, ek kilise kısmı müze olarak kullanılmaktadır. Müze kısmındaki kubbe ve duvarlar XIV. asrın harikulade mozaikleri ile süslü olup son dönem Doğu Roma resim sanatı üslubu ile ön plana çıkmakta, bilhassa Şeria Nehri'nde vaftiz edilen Hz. İsa tasvirli mozaik ilgi çekmektedir.

1938-1940 yılları arasında onarılan anıt eser bu tarihten sonra müze statüsüne getirilmiş ve Ayasofya Müzesi Müdürlüğü'ne bağlanmıştır. İçindeki bütün mozaik ve freskler Amerikan Bizans Enstitüsü tarafından ortaya çıkarılmıştır. Sonraki yıllarda da restorasyonu aralıklarla devam eden Fethiye Müzesi, 2006 yılından itibaren ziyaretçilere açılmıştır.

Büyük Saray Mozaikler Müzesi

Sultanahmet Camii'nin külliyesinde Arastapazarı içerisinde yer almaktadır. Doğu Roma dönemine ait Büyük Saray'ın revaklı avlusunun kuzeydoğu bölümünde kısmen sağlam kalmış mozaik döşemeyi içine alacak şekilde oluşturulmuştur.

MS 450-550 yılları arasına tarihlenen bu müzedeki sergilenen mozaiklerin konuları, günlük hayattan, doğadan ve mitolojiden alınmış olup, mozaiklerde dinî içerikli konu ve tasvirlere rastlanılmamıştır. İlk kez 3 Aralık 1953'te İstanbul Arkeoloji Müzesi'ne bağlı olarak açılmış, 1979 yılında Ayasofya Müzesi'ne bağlanmıştır. Daha sonra Arastaçarşısı'nın yeniden onarılması üzerine teşhir tanzimi de yapılarak 25 Ağustos 1987 tarihinde ziyarete açılmıştır. İstanbul'da bulunan tek mozaik müzesi olması kendisine bir ayrıcalık kazandırmaktadır.

Yıldız Sarayı Müzesi

Osmanlı Hanedanı'na ait gayrimenkullerin kamulaştırılmasından sonra, bazı saray ve köşkler TBMM'ye bağlanmakla beraber, Yıldız Sarayı'nın esas unsurları 1925-1978 yılları arasında TSK'nın Harp Akademileri'ne tahsis edilmiştir. 1978'de Kültür ve Turizm Bakanlığı'na tahsis edilen saray 8 Nisan 1994 tarihinde müze olarak hizmete girmiştir. Yıldız Sarayı denilince akla II. Abdülhamid Han (1876-1909) geldiğinden, müze teşhirinde yer alan birçok eser onun şahsına, ailesine veya dönemine aittir. Bunların arasında en dikkati çeken ise sultanın marangoz aletleridir.

Yıldız Sarayı, Dolmabahçe ve Beylerbeyi saraylarının aksine Topkapı Sarayı gibi ayrı ayrı birimlerden meydana gelmiştir. Yerleşim tarzı eski Türk tipini çağrıştırmaktaysa da, binalar ağırlıklı olarak Avrupa tarzı yapılardır. Müzede Osmanlı'dan günümüze kalan tek Saray Tiyatrosu mevcuttur. Tiyatronun yanındaki Gedikli Cariyeler Dairesi ise Sahne Sanatları Müzesi olarak tanzim edilmiştir. Burada, geleneksel ve Batı etkisinde olmak üzere iki ayrı şekilde gelişen Türk tiyatrosu tarihine ait etnografik malzeme, arşiv değeri taşıyan belgeler ile bazı önemli sanatçılara ait kişisel eşyalar teşhir edilmektedir.

Galata Mevlevîhanesi Müzesi

İstanbul'un ilk mevlevîhanesi olup 1491'de tekke olarak inşa edilmiştir. 1925'te dergâhların kapatılmasından bu müessese de etkilenmiş, 27 Aralık 1975 yılında ise Divan Edebiyatı Müzesi olarak ziyarete açılmıştır. 30 Eylül 2007 tarihinde bugünkü ismini almış, 2009-2011 yıllarındaki restorasyon çalışmasından sonra teşhir tanzim projesi hazırlanarak müze olarak yeniden açılmıştır. Bu proje ile Mevlevîhane ve Mevlevî kültürün en çarpıcı ve başarılı bir örneği sunulmuştur. Tarikat Odası, Matbah, İstanbul Mevlevîliği, Mesnevî, İbadet ve Zikir, Tekke Musikisi, Mıtrıp Mahfeli gibi 20 ayrı odada tema ağırlıklı bir sergileme yapılmaktadır.

Mevlevîhane olarak da otantik unsurlarını koruyan tek yapı olup, bugün müze olarak kullanımının yanında, semahanesinde düzenli olarak Mevlevî ayinleri de icra edilmektedir.

İstanbul Türbeler Müze Müdürlüğü

1925 yılında tekke ve zaviyelerle beraber türbeler de kapatılmıştır. 1950 yılında tekrar yavaş yavaş açılmaya başlanmış, bu arada İstanbul'da bulunan "kıymeti haiz" türbeler müze statüsünü almıştır. Türbeler İstanbul'daki farklı devlet müzelerine sırayla bağlandıktan sonra en son 1978 yılında müstakil olarak bir Müze Müdürlüğü'ne

dönüştürülmüştür. Merkezi Sultan Ahmet Türbesi müştemilatında olan bu Müze Müdürlüğü'ne bağlı 117 türbe mevcuttur. İstanbul'da medfun olan bütün Osmanlı padişahları, valide sultanlar, birçok Osmanlı Hanedanı mensupları ile bazı şeyhülislam, sadrazam, kaptanıderya vb. devlet ileri gelenleri ile beraber İstanbul'da defnedilen bir kısım sahabe ve yine İstanbul'un bazı önemli manevi önderlerinin türbeleri, bu müzeye bağlıdır.

Türklerin geçmişine olan bağlılığı ve onları hayır ile yâd etme inanç ve düşüncesi, mezarlar ve türbeler üzerinde bir kültür oluşturmuştur. Bunun en yakın tanıklığını işte bu müze şahit olmaktadır.[2]

Eyüp'te bulunan Hz. Halid bin Zeyd Ebu Eyyüb el-Ensarî Türbesi bu müzenin en çok ziyaret edilen türbesidir. Ondan sonra sırasıyla Üsküdar ilçesinde bulunan Aziz Mahmut Hüdayî ile Fatih ilçesinde bulunan Fatih Sultan Mehmet türbeleri gelmektedir.

Bu müzenin temel amacı, kendisine bağlı bulunan türbelerin bakım ve onarımını yapıp onları ziyaretçiye açık hâlde bulundurmaktır. Müzeye bağlı olan türbelerin geneli Osmanlı Devleti'nin başmimarları tarafından inşa edildiği gibi, tezyinatı ve süslemesinde dönemlerinin en usta kişileri çalışmış, teberrüken hediye edilen birçok tarihî malzeme ise yine en iyi ustaların elinden çıkmıştır. Müzenin bugünkü en büyük meselesi ise elindeki bu kadar kıymetli eserleri teşhir edecek bir mekânının olmamasıdır.

İstanbul İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Müzesi

Bu müze, konusu itibarıyla Türk ve İslam âleminde bir ilktir. 24 Mayıs 2008'de Gülhane Parkı'nda faaliyete geçen müze, IX-XVI. asırlar arasındaki Müslüman bilginler tarafından icat edilmiş eserlerin detaylarına sadık kalınarak çeşitli bilim ve teknoloji aletleri veya bunların küçük modelleri gibi imitasyon eserler ile çeşitli gökbilim rasathane maketlerinden meydana gelmektedir. Bilim tarihinin değişik disiplinlerdeki inkişaf ve tekâmülünü kapsamlı bir biçimde takip etme imkânı da sunan bu müze, dünya çapında bir yeniliği arz etme iddiasındadır. Müze sistematik bir sergilemeyle, astronomi, coğrafya, gemicilik, zaman ölçümü, geometri, optik, tıp, kimya, mineraloji, fizik, teknik, mimari ve harp tekniği seksiyonlarından meydana gelmektedir.

Müze öncelikli olarak her yaş grubundan öğrenciye hitap etmeyi amaçlamıştır. Müzedeki materyal hakkında en açıklayıcı bilgiler ise yine müzenin fikir mimari Prof.


3- II. Abdülhamid'e Japon imparatorunun hediye ettiği marangoz takımı (Yıldız Sarayı Müzesi)


4- Galata Mevlevîhanesi girişindeki II. Mahmud devrine ait kitabe

Dr. Fuat Sezgin'in kaleminden çıkan 5 ciltlik kataloğunda yer almaktadır.[3]

İstanbul Hisarlar Müzesi

1452 yılında inşa edilen Rumelihisarı, 1953-1958 yılları arasında dönemin cumhurbaşkanının girişimleriyle restore edilmiş ve müze olarak düzenlenerek 29 Mayıs 1958'de hizmete açılmıştır. Duyulan ihtiyaca istinaden 1968 yılında Hisarlar Müzesi Müdürlüğü kurularak Anadoluhisarı ile Yedikulehisarı bu müdürlüğe bağlanmıştır. Yedikulehisarı, özel bir firmaya 2004 yılında tahsis edilmiş olup yeniden Müze Müdürlüğü'ne iadesi ile ilgili hukuki süreç devam etmektedir (2014). Anadoluhisarı ise sadece bir anıt eser olarak ziyaret edilmektedir. Rumelihisar'ının açık teşhirinde

2 İstanbul'da bulunan türbeler hakkında geniş bir çalışma için bkz. Serhat Teksarı, *İstanbul Türbeleri,* İstanbul, ts.

3 Fuat Sezgin, *İslâm'da Bilim ve Teknik,* V c., İstanbul 2008.



5- Beylerbeyi Sarayı

XVII-XIX. asırlara tarihlenen 22 top ve top gülleleri sergilenmektedir. Ayrıca Türklerin İstanbul'u kuşatması esnasında Haliç'i kapatan meşhur zincirin bir parçası da teşhir edilmektedir.

TBMM Başkanlığı Millî Saraylara Bağlı Müzeler

Cumhuriyet'in ilanından dört ay sonra, 3 Mart 1924 tarihinde çıkarılan *431 sayılı yasa* ile hilafet kaldırılmış, Osmanlı Hanedanı'na ait saraylar ve her türlü emlaki ile mefruşatı bu yasa uyarınca kamulaştırılmıştır. 1925 yılı Ocak ayında ise Bakanlar Kurulu kararı ile de Dolmabahçe ve Beylerbeyi sarayları Millî Saraylar adı altında korunmak üzere Millî Saraylar Müdürlüğü ismiyle kurulan birime bağlanmış ve 1984 yılında saray, kasır ve köşklerin müze-saray olarak açılmasına karar verilmiştir.

2011 senesinde Millî Saraylar Daire Başkanlığı yeni bir yapılanmaya gitmiştir. TBMM Başkanlığı'nın dört genel sekreter yardımcısından biri "Millî Saraylar genel sekreter yardımcısı" unvanını almıştır. Bu birim; bünyesindeki saray, köşk, kasır, müze ve tarihî fabrikaların, uluslararası müzecilik ve konservasyon standartlarına uygun olarak idaresi, bakımı, onarımı, restorasyonu ve müze olarak işletilmesi ile görevlendirilmiştir.

Buna göre iki saray, üç köşk, beş kasır, üç müze ve iki fabrika bu birime bağlanmıştır.

Dolmabahçe Sarayı

Sultan Abdülmecid tarafından inşa ettirilerek 1856 yılında kullanıma açılmıştır. Görkemli bir yapı olan saray ve mefruşatı için hiçbir masraftan kaçınılmadığı bilinmektedir. Avrupa mimarisi ve yaşam tarzından büyük oranda etkilenilmişti. Dolmabahçe Sarayı 1856-1922 yılları arasında altı Osmanlı padişahı ile son İslam Halifesi Abdülmecid Efendi'ye ev sahipliği

yapmıştır. Abdülmecid Efendi'nin kütüphanesi hâlâ burada bulunmaktadır. 1927-1949 yılları arasında cumhurbaşkanlığı makamı olarak da kullanılmıştır. Türkiye Cumhuriyeti Devletinin ilk Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk 1927-1938 yılları arasında İstanbul'daki çalışmalarını bu sarayda sürdürmüş ve 10 kasım 1938'de vefat etmiştir. Dolmabahçe Sarayı 1984 yılından itibaren müze-saray olarak hizmet vermeye başlamıştır.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte önemli bir mevki edinen saray, son yüz yıla damgasını vurmuştur. Osmanlı yaşam tarzının nasıl Avrupalaştığının ve bunun hangi mikyasta ve düzeyde olduğunun en büyük göstergesi olan bu saray, aynı zamanda Cumhuriyet'in ilk cumhurbaşkanını misafir etmesi açısından da yeni bir misyon ve yeni hatıralar üstlenmiştir.

Sarayın duvar ve tavanları dönemin Avrupalı sanatkârlarının resimleri ve altın süslemeler ile dekore edilmiştir. Birçok önemli oda ve salonda her şeyi aynı renk tonlarına sahip dekor ve eşyalar kullanılmıştır. Bütün zemin birbirinden farklı sitilli ahşap döşeme ile kaplanmıştır. İpek ve yün halılarda genel tercih Hereke üzerine olmuştur. Uzak Doğu ve Avrupa devletlerinden satın alınan veya hediye edilen dekoratif materyaller sarayın iç dekorasyonunda önemli bir yer tutmaktadır. Birçok odada muhteşem kristal avizeler, şamdanlar ve şömineler bulunmaktadır.

Muayede Salonu'nun büyüklüğü ve eşsizliği ile ortasında asılı olan 4,5 tonluk devasa avize sarayın birçok önemli unsuru içinde belki de en ilgi çekicisidir.

Beylerbeyi Sarayı

Osmanlı padişahları için sayfiye mekânı ve yabancı devlet başkanlarının ağırlanacağı bir devlet konukevi olarak 1865'te hizmete girmiştir. İlk önemli konuğu Fransa İmparatoriçesi Eugénie'dir. İmparatoriçenin bu ziyareti Sultan Abdülaziz'in Fransa gezisine iade maksatlıdır. Saray Sultan Abdülaziz döneminde Avusturya-Macaristan İmparatoru Joseph ile Prusya Veliaht Prensi Frédéric Guillaume Nicola Charles, İtalya veliahdı ile İran Şahı Nasıreddin gibi yabancı devlet adamlarına ev sahipliği yapmıştır. Bu misafirperverliğini Cumhuriyet Türkiye'sinde de göstererek yine İran Şahı Pehlevî'yi ağırlamıştır (1934). Sultan II. Abdülhamid'in vefatına kadar (10 Şubat 1918) son altı senesini geçirdiği zorunlu ikametgâh mekânı yine bu saray olmuştur. 1936 yılı Balkan Oyunları Festivali de bu sarayda düzenlenmiş ve Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk de sarayda kalmıştır.

Sarayın dekorasyonunun büyük bölümü değişmeden kalmıştır. Parkeli, Halatlı, Marketörili odalar ile Havuzlu ve Mavi salonlar dekorasyon açısından kendilerini muhafaza etmişken, II. Abdülhamid'in burada kaldığı senelerde bazı bölümlerde değişikliklere gidilmiştir. Hereke kumaş ve halılar bu müzede de dikkati çeken unsurlar arasındadır.

Beylerbeyi Sarayı, dönemin özgün bir sarayı olarak "Boğaz kültürü" içinde yerini almıştır.

Yıldız Şale Köşkü

Yıldız Sarayı'nın bir parçasıdır. XIX. asır Osmanlı mimarlığının en ilgi çekici yapılarından biridir. Bugünkü köşk üç ayrı dönemde inşa edilmiştir. Son iki bölümün yapılma gayesi Alman İmparatoru II. Wilhelm'in konaklaması içindir. Bu itibarla yapı daha çok devlet konukevi niteliği taşımıştır. Tören salonun zeminini duvardan duvara kaplayan 406 m^2'lik tek parça Hereke halısı, yapının en dikkat çekici mefruşatıdır. Bu salonda Sultan II. Abdülhamid döneminde muayede törenlerinin yapıldığı bilinmektedir. Osmanlı beğenisini yansıtan yemek salonu dışında, köşkün tefrişinde Avrupa tarzı hâkimdir. Köşkün içinde İsveç yapımı büyük boyutlu çini sobalar, Şale'nin dekorasyonunda dikkat çeken unsurlardan bir diğeridir.

Kendine özgü salonlarıyla tanınmış olan Şale Köşkü, Cumhuriyet'in ilk yıllarında İstanbul Belediyesi tarafından İtalyan bir işletmeciye kumarhane olarak kiralanmıştır. M. Kemal Atatürk'ün talimatıyla 1930 yılında TBMM Başkanlığı'na devredilmiştir. Suudi Kralı Faysal'dan Fransa Cumhurbaşkanı Charles de Gaulle'ye kadar devlet başkanlarını ağırlayan Şale Köşkü, bir dönem devlet konukevi olarak kullanılmaya devam etmiştir. 1984 yılından beri müze-köşk olarak kullanılmaktadır.

Aynalıkavak Kasrı

Doğu Roma döneminde imparatorlara ait bir dinlenme yeri olan bu mekân, birçok Osmanlı padişahının dikkatini çekmiş ve XVII. asır itibarıyla Aynalıkavak Sarayı olarak isimlendirilmiştir. Sultan III. Selim döneminde (1789-1807) büyük bir onarım görerek yeniden düzenlemiş ve bugünkü görünümünü



6- Şale Köşkü

kazanmıştır. TBMM Başkanlığı'na bağlı en eski yapı olma hususiyetini taşımakla beraber, geleneksel mimarisi ve dekorasyon özellikleriyle son derece ayrıcalıklı bir yeri vardır.

Uzun bir dönem kapalı kalan kasır restorasyon ve teftiş çalışmaları tamamlanarak 5 Kasım 2010 tarihinde yeniden ziyarete açılmıştır.

Mekânın bir bölümü, Sultan III. Selim'in sanatkâr ve musikişinas kişiliğine uygun olarak, II. Abdülhamid'in torunu merhume Gevheri Osmanoğlu'na ait musiki alet ve koleksiyonları ile başlayan, başka şahsiyetlerin aynı muhtevalı bağışlarının yer aldığı Musiki Müzesi'ne dönüştürülmüştür.

Florya Atatürk Deniz Köşkü

Mustafa Kemal Atatürk için, 1935 yılında İstanbul Belediyesi tarafından açılan bir proje yarışması sonucunda aynı yıl inşa edilen köşktür. Atatürk'ün ölümünden sonra Türkiye Cumhuriyeti Devleti Cumhurbaşkanlığı'nın yazlık konutu olarak kullanılmıştır. 1988 yılında Millî Saraylar'a devredilen konut, bugün Atatürk Müzesi hâline getirilmiştir. 1936'da İngiltere tahtından feragat eden VIII. Edward'ı ağırlayan köşk, Atatürk tarafından da kısa bir dönem kullanılmıştır.

Maslak Kasırları

Levent ve Ayazağa semtlerini birbirine bağlayan ana yolun sağında kalmaktadır. XIX. asır sonları ahşap Osmanlı konut mimarlığı ve süslemeciliğin seçkin örnekleri olan kasırlar, II. Abdülhamid'in şehzadeliğinden tahta geçişine kadar ikamet ettiği mekân olması bakımından da önemlidir.

Ayrıca kasrın, Boğaziçi'nin Karadeniz'i çok iyi görebilen bir konumunda olması, çevresinin yeşil bir örtüye sahip bulunması, limonluğunda şehrin en yaşlı örneklerinden olan kamelyalarının mevcudiyeti, müze olmanın yanında ziyaretçilerinin oturup dinlenebileceği bir mekân olarak da kullanılmasını sağlamaktadır.

Ihlamur Kasırları
Beşiktaş ilçesinde Yıldız ve Nişantaşı arasındadır. Sultan Abdülmecid döneminde 1849-1855 yılları arasında inşa edilmiştir. Yapıda Osmanlı sanatının XIX. asırda tercih edilen Batı dekorasyon telakkisine uygun bir süsleme anlayışı tatbik edilmiştir. Batı'nın çeşitli tarz ve teknikteki mobilyaları ve döşeme unsurlarıyla belirli bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Kasrın Merasim Köşkü bir müze-kasır olarak ziyarete açık tutulurken, Maiyet Köşkü ise kışlık kafeterya olarak düzenlenmiştir.

Küçüksu Kasrı
Boğaziçi'nde, Küçüksü ile Göksu derelerinin arasında yer almaktadır. Sultan Abdülmecid tarafından var olan ahşap yapı yıktırılarak bugünkü kasır inşa edilmiştir. Bu padişah dönemi, bilhassa saray ve kasır mimarlığında Batılı biçimlerin tercih edildiği yıllardır. Genellikle dinlenme ve av amaçlı olarak kullanılmak için yapılmıştır. Oda ve salonlar kıymetli sanat eserleriyle döşenmiş, Avrupa'dan getirilen mobilyalara yer verilmiştir. Her bir odasında ayrı süslemeli ve ince işçilikli parkeleri, birbirinden farklı renk ve biçimde İtalyan mermerleriyle yapılmış şömineleri ile bir şömine müzesini andıran kasır, halı ve tablolarıyla bir sanat müzesini çağrıştırmaktadır.

Cumhuriyet döneminde bir süre devlet konukevi olarak kullanılmıştır. Bir süre restorasyon geçiren kasır, 1996 yılında müze-kasır olarak tekrar ziyarete açılmıştır.

Beykoz Kasrı
Mecidiye Kasrı diye de anılır, Beykoz Yalıköy semtindedir. Dönemin padişahı Sultan Abdülmecid için Mısır Valisi Mehmed Ali Paşa ve oğulları tarafından yaptırılmıştır. Bu dönemdeki sarayda, kasırda, köşkte vb. görüldüğü gibi, Batı tarzı mimari üslup hâkimdir. İlk yıllarında sultan tarafından biniş kasrı olarak, sonraki yıllarda yabancı devlet ileri gelenlerinin ve elçilerin kabulünde kullanılmıştır. Muhtemelen şehrin merkezinden uzakta yer almasından ve temiz havalı bir yerde bulunmasından Osmanlı Devleti döneminde kamu hizmetinde kullanılmaya başlanmış, buradan Yetimler Yurdu olarak bir dönem istifade edilmiştir. Cumhuriyet yıllarında hastane ve prevantoryum[4] olarak hizmet vermiş ve bu tarihlerde iç yapısında değişiklikler gerçekleştirilmiştir. 1997 yılında TBMM Başkanlığı'na tahsis edilmiştir. 70 dönümlük bahçesiyle beraber bilhassa yaz aylarında ziyaretçilerin uğrak yerleri arasındadır.

4 Vücutlarına verem mikrobu girmesine rağmen henüz hastalığa yakalanmamış zayıf kimselerin, vereme yakalanmasını önlemek amacıyla bakıldıkları sağlık kurumu.

TÜRK SİLAHLI KUVVETLERİ'NE BAĞLI MÜZE

Hava Kuvvetleri Müzesi
Yeşilköy'de faaliyetini sürdüren Hava Kuvvetleri Müzesi ilk olarak İzmir Cumaovası'nda 1971 yılında kurulmuştur. Ancak müzenin yerleşim yerlerinden uzak olması ve ulaşım zorluğu, Cumaovası pistinin onarımı, meydanın eğitim uçuşları için geliştirilmesi ve sivil hava trafiği için de bu meydandan faydalanılması kararı, müze için yeni bir arayışı gerekli kılmıştır. Bundan dolayı bugünkü yer bulunmuş ve inşasına 1977 yılında başlanan müze, 1983'te tamamlanmış, teşhir-tanzim uygulaması yapılarak 1985'te ziyarete açılmıştır. Açık ve kapalı alan olmak üzere geniş bir sahada hizmet veren müze, uçaklar, helikopterler, uçaksavarlar, füzeler, silahlar, kıyafetler ve hava şehitleri gibi seksiyonlara sahip olup, Türk Hava Kuvvetleri'nin başlangıcından günümüze kadar geçirmiş olduğu her türlü safha, başarılı bir teşhir tanzim ile sergilenmektedir. Müze, kendi alanında çok büyük bir boşluğu doldurmaktadır.

VAKIFLAR GENEL MÜDÜRLÜĞÜ'NE AİT MÜZELER

Bu makalenin yazıldığı tarihlerde (2013), İstanbul'da Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne bağlı İstanbul İnşaat ve Sanat Eserleri Müzesi, Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi, Kilim ve Düz Dokuma Yaygıları Müzesi uzun süredir kapalı olduğundan, bu müzeleri çalışmada değerlendirmek mümkün olmamıştır.

Halı Müzesi
Sultanahmet Camii Hünkâr Kasrı'nda 1979 yılında ziyarete açılan müze, çok zengin bir koleksiyona sahipti. En erken tarihli halı XIV. asır Anadolu Türk Beylikleri dönemine aitti. Sergilenen halılar arasında, XV. asır Erken Osmanlı dönemi halıları, XVI ve XVII. asır klasik devir halıları (Uşak, Bergama, Konya ve Kula halıları), XVIII. asır Kazak halısı, XVI. asır İran, Kafkas, Türkmen halıları, XIX. asır Yağcıbedir seccadeleri bulunmakta idi. Ancak Hünkâr Kasrı'nın restorasyona girmesi sebebiyle uzun süre bu müze kapalı kalmış ve nihayet 15 Kasım 2013 tarihinde



7- Halı Müzesi

Ayasofya I. Mahmut İmarethanesi'nin halı müzesine dönüştürülmesiyle yeniden hizmete girmiştir.

Koleksiyonunda 394 tarihî halı, 412 etütlük halı olmak üzere 806 eser bulunduran müze, en nadide eserlerinden seçtiği 46 halı ve seccadeyi, kronolojik sırayla desen gruplarına uygun olarak 3 galeride sergilemektedir. Birinci galeride; Anadolu Selçuklu, Beylikler dönemi ve sonrasında dokunan Anadolu halıları, ikinci galeride; Osmanlı dönemine ait Orta ve Doğu Anadolu halıları ve seccadeleri, üçüncü galeride ise Uşak yöresine ait büyük boyutlu halı örnekleri ile saf halı seccadelerine yer vermektedir.

Akaretler Mustafa Kemal Müzesi

Mayıs 2011 tarihinde hizmete girmiştir. Beşiktaş Akaretler'de yer alan ve Atatürk'ün annesi Zübeyde Hanım, kız kardeşi Makbule Hanım ve manevi oğlu Abdürrahim Tuncak'ın 1912-1919 yılları arasında kaldığı evin müzeye çevrilmesiyle meydana gelmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün Kurtuluş Savaşı'na başlamadan evvel bilhassa bu evde geçen dönemlerindeki hayatını anlatır temalar işlenmiştir.

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ BAŞKANLIĞI'NA AİT MÜZELER

Atatürk Müzesi

Şişli'de Halaskârgazi Caddesi üzerindedir. M. Kemal Atatürk'ün Millî Mücadele çalışmaları sırasında kiracı olarak kaldığı ev (Aralık 1918-16 Mayıs 1919) 1942'den beri müze olarak kullanılmaktadır. M. Kemal Paşa Anadolu'ya geçip Millî Mücadeleyi başlatmadan evvel, burada sivil ve asker arkadaşlarıyla önemli toplantılar yaptı. Müze koleksiyonunun önemli bölümü; Atatürk'ün doğumundan vefatına kadar geçen hayatı ile alakalı fotoğraflar, giysiler, kullandığı eşyalar, Atatürk ve inkılapları ilgili belgelerden oluşmaktadır. Ayrıca tanınmış ressamlardan İbrahim Çallı gibi şahsiyetlerin Millî Mücadele ve Atatürk ile ilgili yağlı ve sulu boya resimler vardır.

Aşiyan Müzesi

Tevfik Fikret'in, planını kendisinin çizmiş olduğu bilinen, 1906-1915 yılları arasında Bebek'te yaşadığı ev, 1945 yılında önce Edebiyat-ı Cedide Müzesi, 1961 senesinden beri de Aşiyan Müzesi adıyla hizmet vermektedir. Burada

şairin şahsi eşyaları sergilenmektedir. Aynı zamanda Abdülhak Hamid ve bazı Edebiyat-ı Cedide şair ve yazarlarının özel eşya ve fotoğraflarının bulunduğu müze, başta edebiyatseverler olmak üzere meraklıların ilgisini çekmektedir.

İBB Şehir Müzesi

İlk olarak 1939 yılında Beyazıt Belediye Kütüphanesi'nde kurulan müze, 1945 senesinde Saraçhane'deki Gazanfer Ağa Medresesi'ne taşınarak Belediye Müzesi olmuştur. 1988 yılında Şehir Müzesi adıyla Yıldız Sarayı içine taşınan müze, koleksiyonunda genellikle XVIII ve XIX. asırlara tarihlendirilen etnografik ve tarihî nitelikteki eserleri bulundurmaktadır. Osmanlı İstanbul'unun sosyal yaşamını yansıtan bu eserler, o dönem hakkında kısa da olsa fikir vermektedir.

Müze de aynı zamanda Şevket Dağ, Şerif Ferid, Civanyan, Sami Boyar, Prieur Bardin, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Bedri Rahmi Eyüpoğlu gibi önemli ressamların çok kıymetli resim tabloları bulunmaktadır. Ayrıca meşhur hattatlardan Mustafa İzzet, Sami Efendi, Hamit Aytaç, İsmail Hakkı Altunbezer, Şefik Mahmud Celaleddin Efendi ve Sultan Abdülmecid gibi hattatların da hat levhaları mevcuttur.

Yerebatan Sarnıcı Müzesi

Doğu Roma İmparatoru I. Iustinianos tarafından VI. asırda, şehrin su ihtiyacını karşılamak için yaptırılmıştır. 1940 yılında Büyükşehir Belediyesi sarnıcın üst kısmındaki yapıları istimlak etmiştir. 1985-1894 yılları arasında kapsamlı bir onarıma tâbi tutularak halkın ziyaretine açılmıştır.

Restorasyon sırasında İlk Çağ'a ait iki adet Medusa başlık bulunmuştur. Bunlardan bir tanesi gezi güzergâhının sonundadır. Dünyada bilinen dört tane Medusa başlarının iki tanesi bu müzededir.

Sarnıç, aynalı sazan balıklarının yüzdüğü ve turistlerin dilekleri için para attıkları mistik ve nostaljik bir mekân görünümü sergilemektedir. Bununla beraber son zamanlarda içinde düzenlenen konser ve farklı sanat gösterilerine de sahne olmaktadır.

İtfaiye Müzesi

Türk itfaiye tarihine ışık tutmak amacıyla meydana getirilen müze 1992 yılında Fatih Belediye Başkanlığı'nın eski binasının hemen yanında hizmete girmiştir. Müzenin ismi 1998 yılında "Kont Szechenyi İtfaiye Müzesi" olarak değiştirilmiştir. Kont, 1871 senesinde İstanbul'da meydana gelen büyük bir yangından sonra, itfaiye teşkilatında yeni bir yapılanma için Osmanlı Devleti'ne davet edilmiştir. İtfaiye teşkilatındaki katkılarından dolayı müzeye bu şahsın isminin verilmesi bir kadirşinaslık örneği olmakla beraber, adı geçen konta aynı zamanda Osmanlı Devleti zamanında "paşa" unvanı verilmesi sebebiyle, bizce müze adında kont yerine paşa unvanının kullanılması daha doğru olurdu.

2008 sonlarında tadilat nedeniyle kapanan müze, yer değişikliği yaparak, Beşiktaş Çitlenbik Sokak'a taşınmış ve 2013 Mayıs'ında yeninden ziyarete açılmıştır.

Müze 300 yıllık bir geçmişe sahip Osmanlı dönemi yangın söndürme teşkilatı olan tulumbacılardan başlayarak oluşturulan kronolojik bir anlatıma sahiptir. Mahalle ve askerî tulumbalar, hidroforlu tulumba, ilk motorlu pompa, atlı tulumba arabası, bez sarnıç, merdivenler, itfaiye fenerleri, teneke ibrikler, can kurtarma ipleri, maske filtresi, çardaklı tulumbalar ile tulumbacı ve itfaiyeci giysileri bu müzenin eserleri arasındadır. 1.000 yakın esere sahip olan müze, İstanbul'da ve ülke de tek olmanın ayrıcalığına sahiptir.

Miniatürk Müzesi

Haliç Sütlüce'dedir. Türkiye'nin ilk minyatür parkı olan Miniatürk, 2003 tarihinde açılmıştır. Türkiye ve Osmanlı coğrafyasından seçilmiş mimari eserlerin maketlerinin yer aldığı müze, ait oldukları medeniyet ve kültürlerin sanatını, teknolojisini, yorumunu gözler önüne sermektedir. Müze, gerek Türk-İslam mimari ve sanat anlayış ve uygulamalarının gelişimi, gerekse Anadolu topraklarında var olmuş devlet ve topluluklarının en önemli maddi varlıklarının izleri ve onların kendi aralarındaki farklılık ve benzerlikleri ile tarih içindeki gelişimlerinin hepsini kapsamaya çalışmıştır.

Panorama 1453 Tarih Müzesi

2009 yılında açılan müze, Türkiye'deki ilk panoramik müzedir. Panoramik resim ise 360 derecelik açısıyla dünya panoramik müzeciliğinde bir ilktir. Osmanlı Devleti'nin İstanbul'u fethini resim-ışık-ses üçgeni arasında anlatmaktadır. Ayrıca müzenin girişinde panoramik resmin bulunduğu alana gider güzergâhta İstanbul'un tarihi, kuşatması, alınışı ve fetih sonrasındaki imar faaliyetleri ile şehrin fatihi II. Mehmed'in hayatı, kültür sanat anlayışı ve İstanbul'a katkıları minyatür, gravür, çizim ve fotoğraf eşliğinde, belgesel mantığıyla hazırlanan bir sergi ile anlatılmaktadır. Müzenin inşa edildiği yerin tarihî özelliğine rağmen mimarisi dönemin özelliğini yansıtmaktan uzaktır.



8- Atatürk Müzesi

ULAŞTIRMA, DENİZCİLİK VE HABERLEŞME BAKANLIĞI'NA AİT MÜZELER

İstanbul PTT Müzesi

Sirkeci Postanesi olarak bilinen ve 1909'da inşa edilen binanın bir bölümünde PTT Müzesi yer almaktadır. 2000 yılında açılan müze üç kat hâlinde hizmet vermektedir. Müzede 1840'tan başlayarak gelişen posta, telgraf ve telefonunun Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti'ndeki tarih serüvenini ortaya koyan eserler yer almaktadır.

Müze, posta, telgraf, telefon ve pul olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Posta bölümünde posta teşkilatının ilk kurulduğu günden itibaren posta hizmetlerinde kullanılan posta çantaları, posta arabaları, posta vagonları, posta kutuları gibi araç ve gereçler; Telgraf ve Telefon bölümünde çeşitli telgraf ve telefon cihazları, manuel ve otomatik telefon santralleri, PTT üretim merkezlerinde imal edilen telefonlar; Pul bölümünde ise Osmanlı döneminden müzenin açılış gününe kadar gelen çeşitli tarihlere ait posta pulları teşhir edilmektedir. Bunlarla beraber posta hizmetlerini yürüten personelin resmî ve iş kıyafet örnekleri sergilenmektedir. Üçüncü kattaki bir oda Millî Mücadele yıllarının kahramanlarından telgrafçı Manastırlı Hamdi Bey'e ayrılmıştır. Bu şekilde İstanbul'un işgalini ve daha sonra gelişen olayları Mustafa Kemal Paşa'ya gizli bir şekilde ulaştırarak görev yapan bu şahsiyetin hatırasını canlı tutmak güzel düşünülmüş bir fikirdir.

Sirkeci Garı T.C.D.D. Müzesi

Sirkeci Garı içinde 2005 yılında açılan müzede 300 adetten fazla eser sergilenmektedir. Bunların arasında Orient Ekspres'in yemekli ve yataklı vagonlarında kullanılan servis takımları, uyarı levhaları, seyyar telgraf makinesi, vaziyet planları, tren plakaları, çeşitli büro malzemeleri, istasyon çanı, çini soba gibi eserler vardır. Müze, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e demir yollarının hikâyesini içermektedir.

ÜNİVERSİTELERE AİT MÜZELER

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Beşiktaş Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'nde 1937'de açılışı yapılan müze, yapının 2007 yılında restorasyona alınması sebebiyle faaliyetlerine ara verirken bilahare eserler de başka bir mekâna taşınmıştır. Müze koleksiyonunda XIX. asır ile XX. asrın ilk yarısına ait eserlerin yoğunluğu dikkat çekmektedir. 10.000'in üzerinde resim, 600'den fazla heykel, 10 ikon, 100'den fazla seramik ve 80'e yakın hat eser koleksiyonuna sahiptir.[5]

Salih Molla Aşkî, Şefik, Vidinli Osman Nuri, Ahmet Şekur, Şeker Ahmed Ali Paşa, Hoca Ali Rıza Paşa, Osman Hamdi gibi Osmanlı dönemi ressamlarının, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Hikmet Onat, Feyhaman Duman gibi Cumhuriyet dönemi ressamlarının, Ali Hadi Baran, Nijat Sirel, Nermin Farukî, gibi heykeltıraşların, plastik sanatçılarının ve önemli hattatların hepsinin ortak mekânı bu müze olmuştur.

5 http://www.msgsu.edu.tr/msu/pages/130.aspx, 25.11.2013.



9- İstanbul Şehir Müzesi

İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Tıp Tarihi Müzesi

İlk olarak Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Tıp Tarihi Anabilim Dalı'nda bulunan boş bir odada 20 Mayıs 1985 tarihinde "Tıp ve Eczacılık Müzesi" olarak açıldı. Müze koleksiyonlarının gittikçe çoğalması üzerine yeni bir yere ihtiyaç duyulmuş ve Cerrahpaşa Tıp Fakültesi'nin eski dekanlık binası müze olarak kullanılmaya başlanmıştır (2007). Türk tıbbının gelişimini alet, fotoğraf, resim, belge vb. somut örneklerle genç kuşaklara aktarmak, tıp camiasının tarihiyle bağlarını pekiştirmek, Türk tıbbına hizmet verenleri anmak ve aynı zamanda tarihî malzemeyi resmî bir çatı altında korumak amaçlanmıştır. Müzede sergilenen tarihî eserlerin çoğu Geç Osmanlı dönemi ve Erken Cumhuriyet dönemine aittir. Üç kat olarak hizmet veren müze binasında; tıp tarihi ilgili el yazmaları, Osmanlıca matbu tıp kitapları, fermanlar, minyatürler, doktorlara verilen nişanlar, farklı boylardaki ilaç şişeleri, ilaç yapımında kullanılan bitkilere ait resimler, tıpla ilgili çeşitli cihaz, alet-araç, cerrahi müdahale araç ve gereçleri ile genelde doktorlara ait bazı portreler gibi eserler sergilenmektedir. Kendi alanında Türkiye'de ilk olan müze aynı zamanda en zengin koleksiyona sahiptir.

İstanbul Üniversitesi Jeoloji Müzesi

İstanbul Üniversitesi Avcılar Kampüsü'nde kendi fakültesinin içinde yer almaktadır. Daha önce Jeoloji Mühendisliği bilim dalının bulunduğu her mekânda, müze ismi altında olarak veya olmayarak var olan bu kuruluş, 2005 yılında müze vasıflarını sağlamaya başlamış ve 2012 yılında resmî olarak müze statüsünü kazanmıştır. Müze, tematik alanlı olup burada bitki, zengin mikro, omurgasız (invertebrata) ve omurgalı (vertebrata) fosil koleksiyonları ile mineral, kayaç (magmatik, metamorfik ve sedimenter), kömür örnekleri, jeolojik oluşumlar ve jeolojinin çeşitli bilim dallarına ait eğitim amaçlı posterler yer almaktadır. İstanbul'da bu alanda başka bir müze yoktur.

TÜZEL VE GERÇEK KİŞİLERE AİT MÜZELER

Türkiye'de tüzel ve gerçek kişilerin kurdukları müzeler 1980 yılı itibarıyla başlamıştır. İlk kurulan müzelerden anlaşılacağı üzeri, bu müzeleri kuranlar Türkiye'nin varlıklı ailelerin arasından çıkmıştır. Bu da müzelerin zenginlikle olan bağlantısının bir yansıması olsa gerektir.



10- Panorama 1453 Tarih (Fetih) Müzesi'ndeki İstanbul'un Fethi Panoraması'ndan kesit

Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi

İlk özel müzedir. 14 Ekim 1980 tarihinde Sarıyer-Büyükdere'de Azaryan Yalısı'nda Sadberk Koç'un anısına kurulan müze, onun kişisel koleksiyonunu sergilemek için açılmış ama daha sonra çeşitli bağış ve satın almalarla geliştirilmiştir.

Bugüne kadar çok önemli sergiler düzenleyen müze, bunları kitaplaştırarak bilim dünyasına katmıştır. XIX. asır ile XX. asır başları İstanbul yaşam kültürünü konu edinen Türk-İslam Eserleri seksiyonu dikkat çekici zenginliktedir. Çini koleksiyonu en geniş olan özel müzedir. Kütüphanesindeki Osmanlı salnameleri koleksiyonu müzenin özel müzeler arasında ilk sıraya almasını sağlamıştır. Gittikçe gelişen bir diğer koleksiyonu ise, arkeolojik eserler seksiyonudur. Neolitik Çağ'dan başlayarak Doğu Roma'nın son zamanına kadar uzanan arkeolojik eserler, Asur, Hitit, Urartu, Firig, Lidya, Roma ve Doğu Roma dönemleri ile Miken, Geometrik ve Orientalizan, Arkaik, Klasik, Helenistik çağlara ait pişmiş toprak, taş, maden ve camdan imal edilmiş çeşitli eserlerden meydana gelmektedir.

Denizcilik ve Su Ürünleri Müzesi

Beykoz'daki Barbaros Hayrettin Paşa Denizcilik Anadolu Meslek Lisesi bahçesi içerisinde 1983'te kurulan müze, balık türleri, deniz canlıları, kabuklardan oluşan birbirinden ilginç 3.800 parça ürünün sergilendiği, Türkiye'nin ilk denizcilik müzesidir. Ağırlıklı olarak Akdeniz, Ege ve Marmara denizlerinde yetişen türler ile tatlı su balıklarının sergilendiği müzede nesli tükenmiş balıklardan, çevre kirliliği nedeniyle artık normal boyutlarında göremeyeceğimiz balıklara, denizyıldızları, mercanlar, deniziğneleri ve kabuklara kadar pek çok ürün sergilenmektedir.

Basın Müzesi

Çemberlitaş'ta 1988 yılında açılan müze, Türkiye'nin ilk basın müzesidir. Türkiye'deki basın teknolojisinin başlangıçtan günümüze kadarki süreci bu müzede sergilenmektedir. Ayrıca bazı önemli gazetecilerin başta gazetecilik alanında olmak üzere şahsi eşyaları müzede teşhir edilmektedir. Müzenin gazete ve dergi ağırlıklı kütüphanesi alanında önemli bir referans kaynağıdır.

Çağlar Boyu Aydınlatma ve Isıtma Araçları Müzesi

Beykoz ilçesinde bulunan müze, kendi konusunda dünyanın ve Türkiye'nin ilk ve tek özel müzesi olup 1991 yılında açılmıştır. Bünyesinde 2.000'i aşkın, geçmişe ilişkin nadide parçalar bulunmaktadır. Bu parçaların çoğu Anadolu'dan olmak üzere, muhtelif ülkelerden toplanmıştır.

Müzenin kurucusu Mehmet Yaldız konu ile ilgili birçok aydınlatma ve ısıtma aracını 65 yıllık çalışma ile bir araya getirmiştir. İnsanlığın başlangıcından elektriğin bulunuşuna kadarki keşiflerin düşündürücü bir şekilde ortaya konulduğu müzede, her yaştaki insanın, geçmiş ile geleceği arasında bağlantı kurması amaçlamıştır.

Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi

1950 yıllarında itibaren Yapı Kredi Bankası bünyesinde oluşturulan sikke, madalya, işleme, kumaş, yazma, tombak, tespih gibi koleksiyonların bir müze altında toplanması düşüncesinin neticesi olarak 1992 yılında Yapı Kredi Bankası Vedat Nedim Tör Müzesi kurulmuştur.

1977 yılına kadar Yapı Kredi Bankası'nın tüm kültür ve sanat etkinliklerini yönlendiren, Vedat Nedim Tör'ün adını taşıyan müzenin 55.000 parçadan oluşan sikke koleksiyonu, kendi alanında dünyanın üçüncü büyük koleksiyonudur. Kendi koleksiyonlarının yanı sıra özel koleksiyonerlerin eserlerinin de tematik bir bütünlük içinde dönüşümlü olarak sergilendiği müzede her yıl dört büyük sergi açılmakta ve bu sergilere bilimsel kataloglar eşlik etmekteydi. Yeni bir yere taşınma çalışmaları sebebiyle müze son iki yıldır faaliyetlerini askıya almıştır.

500. Yıl Vakfı Türk Musevileri Müzesi

Türkiye Musevîlerinin, kendilerine ait maddi veya manevi kültür mirasıyla ilgili bilgi ve dokümanlarını derlemek, korumak, sergilemek amacıyla kurduklarını ifade ettikleri müzede, bu toplumun Osmanlı Devleti içindeki yeri ve katkılarının neler olduğu işlenmiştir. Sultan II. Bayezid'in 1492'de İspanya'daki Musevîleri, görmüş oldukları baskı ve zulümler yüzünden Osmanlı topraklarına getirmesinin 500. yılında Karaköy'de kurulan müze, aynı zamanda uluslararası ve dinler arası olumlu bir mesajı da vermektedir. İstanbul'da azınlık unsurların tek müzesi olma hüviyetine sahiptir.

Rahmi M. Koç Sanayi Müzesi

1994 senesinde ziyarete açılan müze, Hasköy semtindedir. Üç ana bölümden oluşmaktadır. Başlangıçta Rahmi M. Koç'un kişisel koleksiyonundan oluşan müze daha sonra endüstri ve mühendislikle ilgili objeler ve belgelerle zenginleştirilmiştir. Müze, ülkenin ilk ve en geniş sanayi müzesi olma vasfını taşımaktadır. Anasınıfı öğrencileri ile ilköğretim öğrencilerine yönelik müze eğitim programını yürütmektedir.

Orhan Kemal Müzesi

Cihangir'de Orhan Kemal'in ailesi tarafından kurulan müze, 2000 yılında ziyarete açılmıştır. Orhan Kemal'in özel yaşamı ile ilgili 70 fotoğraf, kitaplarının özgün ilk baskıları, özel mektupları, hakkında kaleme alınan makaleler ve yapılan akademik çalışmalar, yatağı, giysileri, kullandığı daktilo ve diğer özel eşyaları ile öldüğünde yüzünden alınan maske gibi nesnelerden oluşan bir müzedir. Ülkemizde sanat ve edebiyat adamlarına ait çok az sayıda müze ve kültür merkezi vardır. Bunların sayısı son zamanlarda artış göstermekle beraber, hâlen yetersizdir. Ümit olur ki bu ve benzeri girişimler örnek teşkil etsin.

Sabancı Müzesi

Sabancı Üniversitesi bünyesi içinde yer alan müze, Haziran 2002 tarihinde Emirgân'da Atlı Köşk'te hizmet vermeye başlamıştır. Başlangıçta Sakıp Sabancı'nın özel koleksiyonu ile açılan müze, envanterini zenginleştirmektedir. Mobilya ve dekoratif eserler koleksiyonu giriş katındaki üç odada sergilenmekte olup, Sabancı ailesinin köşkte yaşadığı dönemde kullandıkları mobilya ve XVIII ve XIX. asır dekoratif sanat eserleriyle döşenmiş hâlde, olduğu gibi korunarak teşhir edilmektedir. Resim Koleksiyonu bölümü, erken dönem Türk resminin seçkin örnekleri ile Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında İstanbul'da bulunmuş yabancı sanatçıların eserlerinden meydana gelmektedir. Hemen birkaç isim vermek gerekirse; Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa, İbrahim Çallı ve Fikret Mualla gibi Türk ressamlar ile Raphael, Konstantin Kapıdağlı ve Fausto Zonaro gibi yabancı sanatçıları söyleyebiliriz. Kitap Sanatları ve Hat koleksiyonundaki eserler, teknolojideki yeniliklerden yararlanarak sergilenmektedir.

Ayrıca uluslararası işbirliği ile birçok geçici sergi açan müze, bir hayli eseri İstanbullularla buluşturmaktadır.

Osmanlı Bankası Müzesi

Osmanlı Bankası'nın Bankalar Caddesi'ndeki eski genel müdürlük binasında kurulan Osmanlı Bankası Müzesi, Garanti Bankası'nın çatısı altında faaliyet gösteren Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi'nin bünyesinde yer almaktadır. Bankanın zengin arşivinden yararlanılarak, binada bulunan kasa dairelerinin içinde ve etrafında düzenlenen müze, Osmanlı İmparatorluğu'nun merkez bankası, emisyon bankası ve hazinedarı olarak görev yapan Osmanlı Bankası'nın tarihine ışık tutmaktadır.

2002 yılında faaliyete geçen müze, Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerinin az



11- İstanbul PTT Müzesi

bilinen dünyasının kapılarını aralamaktadır. Müzede yer alan belge ve objeler, dönemin siyasi, ekonomik, toplumsal durumu, gündelik yaşamı ve kültürüyle ilgili ipuçları vermektedir. Kronolojik olduğu kadar tematik bir mantıkla da hazırlanan müze, yalnız banka hakkında değil, Osmanlı İmparatorluğu'nun Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki durumu hakkında da bilgiler içermektedir.

İstanbul Modern Sanat Müzesi

Karaköy Meclis-i Mebusan Caddesi üzerindedir. 2004 yılında kurulan müze, Eczacıbaşı Vakfı'na aittir. Müzedeki eserlerin çoğu Eczacıbaşı ailesinin koleksiyonundan gelmedir.

XIX ve XX. asır sanatçıları olan Osman Hamdi, Fausto Zonaro, Hoca Ali Rıza, Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Fikret Mualla gibi sanatçıların eserleri müzede sergilenmektedir.

Müzenin sergi salonları iki ana bölümden oluşmaktadır. Üst kat büyük salonda Türkiye'den modern ve çağdaş resim sanatının izlerini görmekteyiz. Kronolojik bir anlatım tercih edilmiştir. Küçük salonda ise, yerli ve yabancı sanatçılara yer verilmiştir. Müze, XX. asrın başlangıcından günümüze resimden heykele, enstalasyondan videoya uzanan bir çeşitliliğe ve modern bir sergileme anlayışına sahiptir. Alt katta ise Süreli Sergiler Salonu, Fotoğraf Galerisi ve Kısa Süreli Sergi alanlarında aynı zamanda iki ya da üç süreli sergi izleyici ile buluşmaktadır.

İstanbul Oyuncak Müzesi

Sunay Akın tarafından kurulan müze, 23 Nisan 2005'te açılmıştır. Dünyanın çeşitli ülkelerinden satın alınan/temin edilen oyuncakların sayısı 4.000'den fazladır. Müze, düşlerin ve bilimin tarihini oyuncaklarla anlatma fikri üzerine kurulmuştur. Burada, etkinlikler, seminerler, organizasyonlar ve sergilerle aktif bir müzecilik gerçekleştirilmektedir. Örnekleri arasında dünyada ilk sıralarda yer alan müze, ülkemizde türünün ilk ve tek örneğidir.

Pera Müzesi

Suna ve İnan Kıraç Vakfı tarafından 2005'te Beyoğlu'nda kurulmuştur. Dünyanın önde gelen müze, koleksiyon ve vakıflarıyla ortak sanat projeleri üreten müze, düzenlediği sergiler ile dünyanın usta sanatçılarının eserlerini İstanbullularla buluşturmuştur. Sergilerini kataloglarla destekleyerek kalıcı hâle getirmiştir. Müzede, uygulamalı eğitim çalışmalarına önem verilmektedir.

Kâzım Karabekir Paşa Müzesi

Kurtuluş Savaşı'nın önde gelen komutanlarından Kâzım Karabekir'in (ö. 1946) kendisine ait olan köşkün içinde 2005 yılında Erenköy'de açılan müze, paşanın ve ailesinin kişisel eşyalarının ve dokümanlarının sergilendiği yaşayan bir ev-müze örneğidir. Kâzım Karabekir ve ailesinin köşkte yaşadığı dönem dikkate alınarak orijinal eserlerden oluşan müze, Kâzım Karabekir'in kızları tarafından kurulmuştur.

Rezzan Has Haliç Kültürleri Müzesi

Fatih Cibali'de Kadir Has Üniversitesi kampüsü içinde yer alan müze 2007 yılında faaliyete geçmiştir. XVI. asra ait bir Osmanlı hamamı ile XI. asra ait Doğu Roma sarnıcının içinde bulunan müze, özgün sergiler ve kültürel etkinlikler üzerinde yoğunlaşmıştır. İki bölümden oluşan müze Neolitik dönemden Selçuklu dönemine kadar uzanan süreci kapsayan bir eser koleksiyonuna sahiptir. Cibali Tütün Fabrikası'na ait belge ve objeler de müzenin bünyesindedir.

Türkiye İş Bankası Müzesi

Türkiye İş Bankası Müzesi, bankanın 1924 yılındaki kuruluşundan bugüne, iktisadi, sosyal, kurumsal gelişimine ait verilerin bir araya getirildiği, korunduğu ve toplumsal paylaşıma açıldığı bir kurum tarihi müzesidir. 2007 senesinde Sirkeci'de hizmete girmiştir.

Koleksiyonu, ağırlıklı olarak bankanın kuruluşundan müzenin açılış tarihine kadar kullanılan, bu anlamda Cumhuriyet dönemi bankacılığının dönüşüm evrelerini yansıtan ve bankadaki gündelik yaşamın vazgeçilmez parçası olan üç boyutlu nesnelerden meydana gelmektedir.



12- İstanbul Basın Müzesi

Müze ayrıca, Türkiye İş Bankası'na ait resim koleksiyonundan birkaç örneği kurgusu çerçevesinde sergilemektedir. Kurum tarihi müzeciliği açısından başarılı bir örnek müzedir.

Beşiktaş Jimnastik Kulübü Müzesi

2007 yılında Türkiye'nin ilk spor müzesi olarak faaliyete geçen müze, yine Türkiye'nin ilk kurulan futbol takımının bir unsurudur. Tarihî Dolmabahçe Stadı'nın içinde yer alan müze, bu stadın yenilenmesi amacıyla yıkılması sebebiyle (2013) bir süre hizmet veremeyecektir.

Müzede Türkiye'nin ilk futbol kulübü olan Beşiktaş Spor Kulübü'nün kuruluş tescil belgesi, kupalar, şiltler gibi ödüller, dünden bugüne BJK Kulüp rozetleri, tarihî fotoğraflar, efsane sporculara ait orijinal krampon ve formalar gibi Türk spor tarihi geçmişine ışık tutan 420 adet tarihî belge ve obje sergilenmekteydi.

Doğa ve Bilim Müzesi

2011 senesinin son günlerinde açılışı yapılan müze, kurucusu Ahmet Hamza'nın birikiminin eseri olarak ortaya çıkmıştır. Pendik Güzelyalı'dadır. Tahnit edilen 600'ü aşkın hayvan ve 250'den fazla türün koleksiyonundan oluşan müze, ülkede türünün tek örneğidir.[6]

Sait Faik Abasıyanık Müzesi

Yazar Sait Faik Abasıyanık'ın ikamet ettiği Burgaz Ada'daki ev 22 Ağustos 1959 tarihinde müze-ev olarak açılmıştır. 2009-2013 yılları arasında yeniden restorasyona tâbi tutulan ev, 11 Mayıs 2013 tarihinde müze olarak hizmet vermeye başlamıştır. Abasıyanık'ın mektupları, kartpostalları, fotoğrafları, eserlerine konu olan ve hatırasını taşıyan çok sayıda eşya ve belge müzede sergilenmektedir.

6 Sultan II. Abdülhamid tarafından Yıldız Sarayı'nda buna benzer bir müze kurulmuş ancak kendisinin tahttan indirilmesinden sonra maalesef bu eserler emanet edilen yerden yok olmuşlardır.

KAYNAKLAR*

Akgündüz, Ahmet, Said Öztürk, Yaşar Baş, *Üç Devirde Bir Mabed Ayasofya*, İstanbul 2005.

Aydın, Hilmi, *Sultanların Silahları*, İstanbul 2007.

Bayraktaroğlu, Suzan, Serpil Özçelik, *Halı Müzesi ve Kilim ve Düz Dokuma Yaygıları Müzesi Kataloğu*, Ankara 2007.

Bilgin, A. Gani, *İstanbul Müzeleri*, İstanbul 2010.

Bilgin, Hülya, *Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*, İstanbul 2009.

Cengiz, Hayrullah, "İstanbul Müzeler Literatürü", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 2010, c. 8, sy. 16, s. 277-332.

Derman, M. Uğur, *Sabancı Üniversitesi Sakıb Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonlarından Seçmeler*, İstanbul 2002.

Dursun, A. Haluk, *Ayasofya Müzesi Kültür Envanteri*, İstanbul 2011.

Esemenli, Deniz, *Osmanlı Sarayı ve Dolmabahçe*, İstanbul 2002.

Ezgü, Fuat, *Yıldız Sarayı Tarihçesi*, İstanbul 1962.

Gerçek, Ferruh, *Türk Müzeciliği*, Ankara 1999.

Gülersoy, Çelik, *Dolmabahçe Sarayı*, İstanbul 1984.

Güleryüz, Naim, *500. Yıl Vakfı Türk Musevileri Müzesi*, İstanbul 2004.

Kerametli, Can, *Galata Mevlevihanesi: Divan Edebiyatı Müzesi*, İstanbul 1977.

Kılıçkaya, Ali, *İstanbul Müzeleri ve Yakın Çevre Müzeleri*, İstanbul 2010.

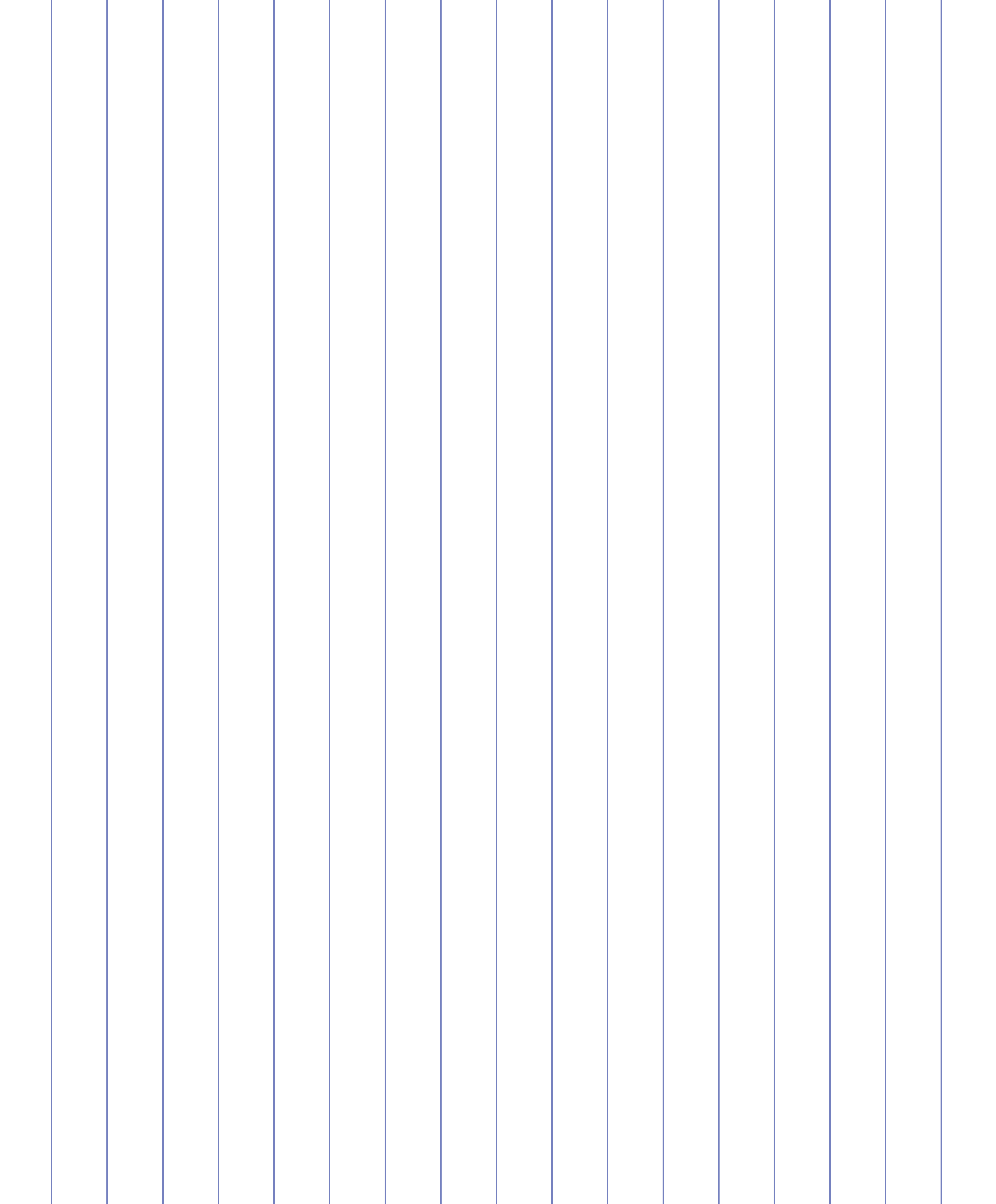
Necipoğlu, Gülru, *15 ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*, çev. Ruşen Sezer, İstanbul 2007.

Pala, İskender, *Boğaziçindeki Mücevher Dolmabahçe Sarayı*, İstanbul, ts.

Shaw, Wendy M.K, *Osmanlı Müzeciliği – Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*, çev. Esin Soğancılar, İstanbul 2004.

Sözen, Metin, *Bir İmparatorluğun Doğuşu Topkapı Sarayı*, İstanbul 1988.

* Dipnotlarda yer almayan kaynaklar.



GÖSTERİ SANATLARI

İSTANBUL ŞENLİKLERİNDEKİ DRAMATİK GÖSTERİLER

ÖZDEMİR NUTKU*

Osmanlı İstanbul'unda yapılan ilk şenlik,[1] II. Bayezid dönemindedir (1481-1512).[2] İmparatorluk tarihinin nispeten silik bir dönemi olan bu yıllarda yalnızca bir çifte düğün şenliği saptamış bulunuyoruz. Bu da 1490 yılında, İstanbul'da yapılan sünnet ve düğün şenliğidir. II. Bayezid'in oğlu Abdullah'ın (ö. 1483) sünneti ile birlikte Şehzade Ahmed'in (ö. 1513) oğlu ile vezir çocuklarından biri de sünnet ettirilmiştir. Bu şenliğin ikinci kısmında padişahın üç kızı üç beyle evlendirilmiştir. Ama şenliklerdeki konulu oyunlara ilk kez Kanunî'nin 1524 yılındaki şenliğinde rastlarız.[3] Şenlik süresince, savaş oyunları, kısa skeçler, komedyalar, köçek dansları, iktidar ve zenginliği gösteren çok değerli taşlarla işlenmiş nahıllar[4] göz kamaştırmıştır. Savaş oyunları ile "mudhike"lerde (komedyalarda) dekor kurulduğu için bunlar birer açık hava temsili niteliğindedir. Savaş oyunları Osmanlıların askerî başarılarını yansıtırken, mudhikeler çalgılı sözlü olduklarından birer müzikli tiyatro oyunu sayılabilirler.[5]

1525 yılında Şehzade Mustafa'nın doğumuyla bir hafta süren küçük bir şenlikten sonra Kanunî dönemindeki en büyük şenlik 1530 yılında yapılmıştır.[6] Bu şenlikte, Yahudi ve Ermeni oyuncular çeşitli farslar oynamışlardır. Ayrıca şenlikte usta maskaralar ve dansçılar da vardı. Bunların *Mağribî Raksı* denilen, Rönesans'ta İspanya'dan 1495'te Osmanlı İmparatorluğu'na sığınan Museviler tarafından getirildiği tahmin edilen *Mağribî Dansçıları* olduğunu belirtebiliriz. Bu şenlikten dokuz yıl sonra, 1539'un yazında, Kanunî'nin oğulları Bayezid ile Cihangir'in sünnetleri ve Kanunî'nin Hürrem Sultan'dan olma, hayatta kalan biricik kızı Mihrimah Sultan'ın Diyarbakır Valisi Rüstem Paşa ile evlendirmesi dolayısıyla bir çifte düğün şenliği düzenlendi. Yine bir önceki şenlikteki gösteriler bu şenlikte de yer aldı. Buna ilaveten Musevi esnafın gösteri alanına çıkardığı yedi başlı dev ejder kuklası büyük ilgi görmüştür.[7]

Sultan II. Selim'in kısa padişahlığı döneminde (1566-1574) yalnızca üç küçük şenliğe rastladık. 1573 şenliğini gören bir Fransız soylu, Philippe du Fresne-

* Dokuz Eylül Üniversitesi

1 Şenliklerdeki gösteriler dörde ayrılır: sirk gösterileri, sportif yarışmalar, dramatik gösteriler ve geceleri fişeklerle yapılan donanma. Biz, bu yazımızda yalnızca dramatik gösteriler, yani karagöz, ortaoyunu, meddah ve konulu güldürüler üzerinde duracağız. Ayrıca bu yazıda sözü edilen şenliklerin bazılarının surnamesi de yazılmıştır. Dökümü için bkz. Hatice Aynur, "Surnâme", *DİA*, XXXVII, 565-567. Surname metinleri için bkz. Mehmet Arslan, *Türk Edebiyatında Manzum Surnâmeler: Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri,* Ankara 1999.

2 Fatih Sultan Mehmed, İstanbul'u aldıktan sonra, sünnet ve evlenme şenliklerini Edirne'de düzenlettirmiştir.

3 Sadrazam Makbul (sonradan Maktul) İbrahim Paşa'nın (ö. 1536) Yavuz Sultan Selim'in kızı ve Kanunî'nin kardeşi Hadice Sultan ile evlenmesi dolayısıyla düzenlenmiştir. 22 Mayıs, (18 Receb, Pazar) gününden 5 Haziran (2 Şaban, Pazar) gününe kadar tam on beş gün ve gece süren bu görkemli düğün şenliği İstanbul'da Atmeydanı'nda (bugünkü Sultanahmet Meydanı'nda) yapılmıştır.

4 Bu düğündeki nahıllar (ya da nakıllar) padişahın güç ve zenginliğini gösterir biçimde, altın ve gümüş üzerine değerli taşlarla işlenmişlerdir. Bu, genellikle servi ağacını andıran nahıllar bazen o kadar büyüktü ki, İstanbul'un dar sokaklarından geçirilirken bazı binaların cumbaları ya da binanın tamamı yıktırılıp parası da ödenirdi. Bu düğündeki nahıllardan birinin altmış bin, başka birinin de kırk bin parçadan olduğu bazı kaynaklarca belirtilmiştir. Bunlar simurg ve anka gibi mitolojik kuşlarla da süslenmiş çok görkemli sanat yapıtları sayılmışlardır; bkz. Celâlzâde Mustafa Çelebi, *Tabakâtü'l-memâlik ve derecâtü'l-mesâlik,* Nationalbibliothek, Codex H.O. 41 (1070); TSMK, B. 298; Millet Ktp., nr. 779.

5 Bu şenliğin altıncı günü, 28 Mayıs'ta, Kanunî'nin şehzadesi Selim (sonradan II. Selim) doğmuştur; Joseph von Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches,* Wien 1830, c. 3, s. 58.

6 Kanunî'nin şehzadeleri Mustafa, Mehmed ve Selim'in sünnet düğünleri dolayısıyla 19 Haziran 1530'da başlayan ve üç hafta süren şenlikte çeşitli geçit törenleri ve gösterileri düzenlenmiştir.

7 Peçuylu İbrâhim, *Târih*, İstanbul 1281-1283, c. 2, s. 73-74; Hammer, *Geschichte,* c. 3, s. 212-213. Yedi başlı ejderi III. Ahmed'in 1720 yılındaki şenliğinde de göreceğiz. Ama bu kez Haliç'te denizin altına dalıp çıkan bir ejderdir bu.



1- 1582 şenliğinde çalpara oynayan Köçek/Rakkas (İntizâmî)



2- 1582 şenliğinde fişek gösterileri (İntizâmî)

Canaye, İkinci Vezir Kaptanıderya Piyale Paşa'nın kızıyla padişahın doğancıbaşısının düğünleri için yapılan küçük şenlikte, Avrupalıların sandıklarının tersine, Türkiye'de büyük oyun ustaları gördüğünü ve bunların bazılarının Avrupa'dakilerden üstün olduğunu açıklamıştır.[8] Padişah ertesi yıl bir şenlik daha düzenlettirmiştir. Bu şenlik, II. Selim'in gözde eşi, Nurbanu Sultan'dan doğan Fatma Sultan'ın (ö. 1580), sonradan sadrazam olan Kanijeli Siyavuş Paşa (ö. 1602) ile evlenmesinden dolayı 1574'te düzenlenen şenliktir.

Osmanlıların on ikinci padişahı III. Murad döneminde (1574-1595), başta 1582 şenliği olmak üzere, çok parlak, göz kamaştırıcı şenlikler yapılmıştır. 1575 yılında, Esma Sultan'ın düğün şenliğinden sonra, 1579'da farklı bir nedenle şenlik yapıldığını görürüz; bu III. Murad'ın İran'a gözdağı vermek için, İran Elçisi Mahmud'un gelişi dolayısıyla düzenlettirdiği sekiz gün sürmüş olan şenliktir. Bu şenlikte özellikle konulu savaş oyunları dikkat çeker.

Osmanlı tarihinin davetlileriyle, yapılan gösterileriyle, görkemiyle ve zenginliğiyle en büyük şenliği III. Murad'ın oğlu Mehmed'in (sonradan Sultan III. Mehmed) sünnet düğünü için düzenlettirdiği, 57 gün ve gece süren[9] 1582 şenliğidir. Bir açıdan da İran elçisine imparatorluğun gücünü göstermek için yapılan bu şenlikte soytarılar İran kıyafetleriyle alana çıkmışlardır.

Bu şenlikte dans da önemli bir yer tutmuştur; özellikle İspanya'dan Osmanlı İmparatorluğu'na göç eden Yahudiler tarafından getirilmiş olan, kılıç ve kamalarla yapılan *mattesina* dansı çok beğenilmiştir.[10] Üstleri çıplak, satirler gibi boynuz takmış oyuncuların yarı dans yarı oyun biçimindeki gösterileri ilginç bulunmuştur.[11] Ayrıca, bu şenlikte, Sokullu'nun dul eşi Esmihan Gevher Sultan'ın (ö. 1585) köşkünde düzenlediği müzikli bir gösteride, bir İtalyan sanatçı Eros kılığında, müzik eşliğinde bir pandomim oynamıştır.[12] Aynı şenliği baştan sona izleyen bir Alman gezgin, yaşlı bir adam olan bir efendi ile onun genç uşağı arasında geçen olayları canlandıran sahneler oynandığını belirtir. Yazar, uşaktan söz ederken *zanni* terimini kullanmaktadır.[13] Bu da, İtalyan halk tuluat tiyatrosu *commedia dell'arte*nin[14] ilk

8 Philippe du Fresne-Canaye, *Voyage en Levant*, Paris 1897, s. 264.

9 Selânikî Mustafa, *Târih,* Freiburg 1970, s. 168. Burada şenliğin 55 gün ve gece sürdüğü belirtilmektedir.

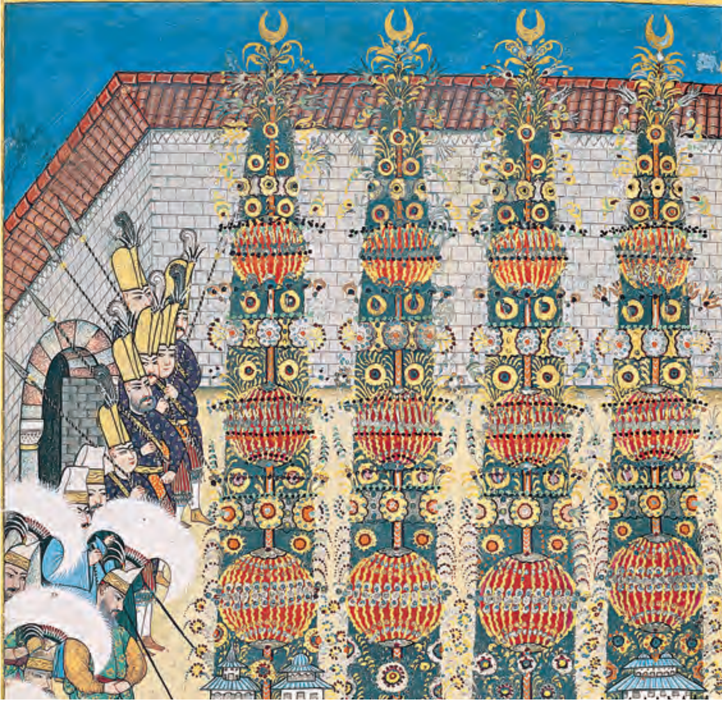
10 N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage: From Medieval Times until the End of Seventeenth Century,* Oxford 1967, s. 262.

11 Nicholas von Haunolt, "Particular Verzeichnuss mit was Ceremonien Gepraeng und Pracht der Fest der Beschneidung...", durch Hansen Lewenklaw, *Neuwe Chronica Türckischer Nation...* içinde, Frankfurt 1590, s. 477.

12 Hammer, *Geschichte,* c. 4, s. 128.

13 Haunolt, "Particular Verzeichnuss mit was Ceremonien Gepraeng", s. 502.

14 İspanyol tiyatrosuna *commedia dell'arte* bir İtalyan sanatçı olan Alberto Naceri de Ganassa ve topluluğu tarafından 1574 tarihinde getirilmiştir. Bu da, bu türün Türk şenliklerine, yalnızca Yahudiler tarafından değil, daha sonradan çeşitli yabancı toplulukların ve bu türü yerinde izleyen Türk elçilerinin etkisiyle de gelmiş olabileceği düşüncesini doğurmaktadır; çünkü Yahudilerin İspanya'dan imparatorluğa göç etmeleri yüz yıl kadar önce, yani XV. yüzyılın sonundadır.



3- Osmanlı şenliklerinin en önemli gösteri unsurlarından nahıllar (1720,Vehbî)



4- 1720 şenliğinde nahıllar (Vehbî)

tiplerinden biri olan ve uşak olarak görülen *zanni*lere gönderme yapmaktadır. Burada, *commedia dell'arte*nin etkisi açık ve seçik belirgindir. Seyredenleri en çok ilgilendiren bir gösteri de, çeşitli sanatçıların sundukları gölge oyunu temsilleri olmuştur. Altı tekerlekli, önü beyaz bir perdeyle kaplı, perdenin arkasında mumlar yanan büyücek bir kulübe, alana getirilmiştir. Bunun üzerinde renkli tasvirlerle oyun oynatılmıştır: "Bir öncekinden çok daha güzel olan bu figürlerle oynatılan gösteride bir kedi bir fareyi, bir leylek de bir yılanı yedi. Bu figürler değneklerle oynatılıyordu." diye yazar bir yabancı.[15]

III. Murad, bu büyük şenlikten dört yıl sonra, Safiye Sultan'dan doğan kızı Ayşe Sultan ile İkinci Vezir İbrahim Paşa'nın düğünleri dolayısıyla, 1586 yılında, yine Atmeydanı'nda bir şenlik yaptırmıştır. Bu padişah zamanındaki son şenlik 1589'dadır. Lubenau adlı bir Alman gezgin, bu şenlikte bir mukallidin seyircileri çok güldürdüğünü yazar.[16]

I. Ahmed dönemindeki (1603-1622) ilk şenlik 1603'te, ikincisi 1606'da, üçüncüsü, 1612'de, dördüncüsü ise 1613'te düzenlenmiştir. Gösteriler, Kâğıthane ile Beşiktaş'ta yapılmıştır. İngiliz gezgin Thomas Coryate bu şenlikte gece, sallar üzerinde konulu dramatik gösteriler yapıldığını belirtir.[17]

28 yaşında ölen IV. Murad döneminde de (1623-1640) dört şenlik yapıldığını görüyoruz. 1624, 1626 ve 1630 yıllarındakiler evlenme, 1639'daki ise IV. Murad'ın Bağdat seferinden dönüşü dolayısıyla yapılmıştır. Bu şenlikte rakkas ve köçeklerin yaptıkları dansları "kışkırtıcı" (*suggestive*) bulan Du Loir, "... Yeni evliler bu açık saçık gösterilerden hiç hoşlanmadılar. [Bir gösteride] iki sevgili şehevî tutkuları için sabırsızlık gösteriyorlardı."[18] diye yazmıştır.

Sultan İbrahim döneminde iki şenliğe rastladık. Bunlardan biri 1646, diğeri 1648 yılındadır. Bu şenlikte de minare boyu nahılların geçebilmesi için sokağa bakan tavan saçakları, evlerin balkonları koparılarak yıkılmış, sokaklar genişletilmiştir.

1648 ile 1687 yılları arasında hüküm süren Avcı (IV.) Mehmed (ö. 1693), Osmanlı İmparatorluğu'nu kırk yıl dirayetli vezirlerinin de desteğiyle iyi bir şekilde yöneten, sanatı seven, barışsever bir padişahtı. IV. Mehmed sarayda çeşitli alanlarda gösteriler yapan oyuncular bulundurma geleneğini daha da ileri götürmüş, bestecileri, nakkaşları ve hattatları korumuştur. Eğlenceyi, avı ve oyunları seven bu padişahın sarayında çok sayıda sanatçı himaye ettiğini biliyoruz. IV. Mehmed dönemindeki ilk şenlik 8 yaşına basan padişahın sünnet edilişi dolayısıyla düzenlenen ve bir hafta süren 1649 şenliğidir. 20 Ekim 1649 gecesi, üç şehzade ile birlikte[19] yapılan sünnetin şenliğinde her

15 Haunolt, "Particular Verzeichnuss mit was Ceremonien Gepraeng", s. 489.

16 Reinhold Lubenau, *Beschreibung der Reisen des Reinhold Lubenau*, ed. W. Sahm, Könisberg 1915, c. 2/1, s. 24.

17 Michael Strachan, *The Life and and Adventures of Thomas Coryate,* London 1962, s. 191.

18 Bkz. Du Loir, *Les Voyages du sieur Du Loir*, Paris 1654, s. 170-180.

19 Bkz. Naîma, *Tarih*, İstanbul 1280, c. 4, s. 357.



5- 1720 şenliğinde temsilî bir kale kuşatması sahnesi (Vehbî)

odanın içoğlanı kendi başına çeşitli oyunlar hazırlamış ve huzurda oynayarak bolca ihsan almışlardır. 1663'te IV. Mehmed'in şehzadesi Mustafa'nın (sonradan Sultan II. Mustafa) doğumu onuruna bir şenlik düzenlenmiş ve bu şenlik imparatorluğun çeşitli yerlerinde kutlanmıştır.[20]

1703 ile 1730 tarihleri arasında hüküm süren III. Ahmed, babası IV. Mehmed gibi, güzel sanatlardan hoşlanan barışçıl bir hükümdardı. Ünlü "Lale Devri" onun zamanındadır. III. Ahmed, cülusunun beşinci yılından başlayarak üç yıl arka arkaya şenlik düzenlettirmiştir. 1708'de düzenlenen ilk büyük şenlikte,[21] önceki şenliklerde olduğu gibi, gündüz seyirlik oyunları, gece de donanma şenlikleri yapılmıştır. III. Ahmed, bundan bir yıl sonra, kızı Fatma Sultan'ın (ö. 1733) dönemin gözde paşalarından Silahtar Ali Paşa (ö. 1716) ile evlenmesi dolayısıyla, 1709 yılında büyük bir şenlik daha yaptırmıştır. Bu şenlikte, Haliç'te sallar üzerinde oyunlar oynanmıştır. 1710 şenliğinde[22] de, çeşitli hüner gösterileri ve spor yarışmalarının yanı sıra dramatik danslar ve oyunlar da oynandığını görüyoruz.

III. Ahmed'in en görkemli şenliği 1720'de yaptırdığı, Levnî'nin minyatürleriyle tarihe geçen şenliktir.[23] Bu şenlikteki ilk konulu oyun, "Bahçevanoğlu Kolu" tarafından oynanmıştır. Şenliğin on birinci günü olan 28 Eylül'de, "Halil Kolu"nun da konulu bir güldürü oynadığını yine *Surnâme-i Vehbî*'den öğreniriz. Bunların içinde en ilginci, şenliğin on dördüncü günü (1 Ekim), Haliç'te denizaltı gibi suyun altından giden ve su üstüne yükseldiğinde içinden oyuncuların çıktığı gösteri olmuştur.[24] Bu şenlikte sallar üzerinde danslar ve oyunlar oynanması da ilginçtir. Vehbî'nin *Surnâme* minyatürlerini yapan Levnî'nin sal üzerindeki bir oyunu gösteren minyatürü o dönemde "ortaoyunu"nun biçimlenmeye başladığını göstermektedir.[25] III. Ahmed son şenliğini 1724'te düzenlettirmiştir.

III. Mustafa döneminde (1757-1774), ilk şenlik, padişahın kız kardeşi Ayşe Sultan'ın (ö. 1775) Tırhala sancağı mutasarrıfı Vezir Silahtar Mehmed Paşa (ö. 1788) ile evlenmesi nedeniyle 27 Ocak 1757 günü başlayan, bir hafta süren eğlenceleri kapsar.[26] Bundan sonra 1758'de Hibetullah Sultan'ın düğünü, 1761'de Şehzade Selim'in doğumu, 1762'de Mihrimah Sultan'ın doğumu, 1766'da da Şehzade Mehmed'in doğumu nedeniyle İstanbul yine şenlik yerine dönmüştür. Bu şenliklerde de sallar üzerinde verilen temsiller revaçtaydı.

20 IV. Mehmed'in düzenlettirdiği imparatorluğun en büyük şenliklerinden biri de, 1675'te, çok sevdiği Edirne'de düzenlettirdiği şenliktir; onu bu yazımızda ele almıyoruz.

21 Bu, 1708 yılının 9 Nisan'ında (h. 18 Muharrem 1120) başlayan çifte düğün şenliğiydi. Padişahın ağabeyi II. Mustafa'nın kızları Ayşe Sultan'ın Sadrazam Numan Paşa (ö. 1710), Emine Sultan'ın da Çorlulu Ali Paşa (ö. 1711) ile evlenmeleri vesilesiyle yapılmıştır.

22 Bu şenlik, ağabeyi II. Mustafa'nın kızı, 14 yaşındaki Safiye Sultan (ö. 1778) ile Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın oğlu Ali Paşa'nın (ö. 1723) evlenmeleri nedeniyle yapılmıştır.

23 II. Mustafa'nın kızı Emetullah Sultan (ö. 1727) ile Musul Valisi Sirke Osman Paşa'nın (ö. 1724) düğünleri dolayısıyla düzenlenmiştir. Okmeydanı'nda ve denizde Haliç'te yapılan şenlik 18 Eylül 1720 günü başlamış on beş gün ve gece sürmüştür.

24 Bkz. Vehbî, *Sûrname*, Nationalbibliothek, Wien, H.O. 94 (1092); British Museum, Or. 7218, vr. 109 a-109b.

25 Bkz. Vehbî, *Sûrname,* Nationalbibliothek, Wien, H.O. 94 (1092); British Museum Or. 7218, vr. 109a-109.

26 Bkz. Şevket Rado, "III. Mustafa'nın Kızkardeşi Ayşe Sultan Nasıl Evlendi?", *Hayat Tarih Mecmuası,* c. 1, sy. 3, s. 4.



6- 1720 şenliğinde sergilenen konulu bir oyun sahnesi (Vehbî, TSMK, nr. 3593)

I. Abdülhamid padişahlığı sırasında (1774-1789) ilk çocuğu Hadice Sultan'ın doğumu[27] dolayısıyla 1776'da bir şenlik yapılmıştır. İstanbul'da 10 gün ve gece süren bu şenlik için imparatorluğun dört bir yanına fermanlar gönderilerek şenlik yapılması buyurulmuştur.[28] 19 Nisan 1780 Salı günü dünyaya gelen Rabia Sultan[29] onuruna düzenlenen bu şenlikte bilinen teşrifat işleri yerine getirildikten sonra gündüz gösterilere, gece donanma eğlencelerine ayrılmıştır. Bu kutlamalarda ilginç bir gösteri saray hareminde kadınlar tarafından oynanan güldürüdür. Haremdeki kızlar kendi aralarında bir oyun kurmuşlar ve I. Abdülhamid'in kadınların süslü giyimine karşı çıkardığı yasaklarla alay etmişlerdir. Bu gösteride kızlardan bazıları sokakta gezen kadınları, biri de padişahı temsil etmiş, padişahı oynayan oyuncu buyruğa aykırı giyinen uzun yakalı ferace giymiş olan kadının üstüne atlayarak elindeki makasla kadının yakasını kesmiştir.[30] Bu gösteriyi kafes arkasından hanım sultanlarla seyreden padişah, oyuna çok gülmüştür.[31] Bu padişahın tahta bulunduğu dönemde, rastladığımız son şenlik 1788'de, Emine Sultan'ın doğumu dolayısıyla yapılmıştır.

II. Mahmud'un padişahlığı sırasında (1808-1839) düzenlemiş, küçüklü büyüklü on büyük şenliğe[32] rastlıyoruz. Bunlar padişah çocuklarının doğumu, eğitime başlamaları, sultanların düğünleri ve şehzadelerin sünnetleri dolayısıyla yapılmıştır. Bu şenlikler arasında özellikle ikisi dikkate değerdir. 1832'de Abdülmecid'in eğitime başlaması dolayısıyla yapılan geniş kapsamlı şenlik, imparatorluk tarihi içinde tektir. 1836'da düzenlenen çifte düğün şenliği ise, padişahın kızı Mihrimah Sultan'ın (ö. 1838) Bahr-i Sefid Boğazı Muhafızı ve Biga Sancak Beyi Mehmed Said Paşa (ö. 1868) ile evlenmesi ve padişahın iki oğlunun[33] sünnet düğünleri dolayısıyla yapılmıştır.

Oyuncular ve dramatik oyun bizi en çok ilgilendiren konudur. 1836 şenliğinin ilginç olayları çoktur, ancak bunların en ilginci gölge oyunu, meddah ve ortaoyunudur. Gölge ve kukla oyunları özellikle yabancıların dikkatini çeken gösterilerdi. XIX. yüzyıl içinde İstanbul'a ve Osmanlı İmparatorluğu'nun doğu bölgelerine kadar yolculuk etmiş olan bir gezgin, gölge oyunumuz için şunları yazmıştır: "Müslümanların en sevdikleri seyir sanatı olan karagöz, ramazan geceleri, oruç aylarında, kahvelerde

27 Hadice Sultan H. 20 Zilkade 1189, Cuma gecesi, sabaha karşı, saat 2:30'da dünyaya gelmiştir; TSMA, E. No. 1562.

28 *Velâdetnâme-i Hadice Sultan*, TSMA, E. No. 1562, 2327; ayrıca bkz. M. Çağatay Uluçay, *Padişahın Kadınları ve Kızları*, Ankara 1980, s. 111. Hadice Sultan da ertesi yıl bir yaşındayken ölmüştür.

29 Rabia Sultan da çok yaşamamış, aynı yıl içinde ölmüştür.

30 I. Abdülhamid, kadınların çarşaf ve peçelerine İslam geleneklerine yakışmayacak biçimde giymelerini, sokaklarda fazla gezinmelerini, kandil ve ramazan geceleri sokağa çıkmalarını ve Beyoğlu'ndaki dükkânlara gidip alışveriş etmelerini yasaklamıştı. bkz. Ahmed Râsim, *Muharrir Bu Ya!*, Ankara 1969, s. 98.

31 M. J. M. Jouannin-M. J. von Gaver, *Turquie,* Paris 1840, s. 361.

32 Bunlar, 1809'da Fatma Sultan'ın, 1811 Saliha Sultan'ın, yine 1811'de Şehzade Bayezid ve Mihrimah Sultan'ın, 1815'te Zeynep Sultan'ın, 1823'te Abdülmecid ile Atiye Sultan'ın, 1830'da Abdülaziz ile Hayriye Sultan'ın doğumları, 1832'de Abdülmecid'in eğitime başlaması ve Saliha Sultan'ın evlenmesi vesileleriyle düzenlenenler ile yüzyılın en büyük şenliği olan 1836'da düzenlenen çifte düğün şenliğidir.

33 13 yaşındaki Abdülmecid ile 6 yaşındaki Abdülaziz'in sünnetleri.

ya da bahçelerde oynatılan bir kukladır. Taklide, yanlış anlamalara ve yabancılarla alaya dayanan bu oyunda komik öge bu yoldan ortaya çıkar."[34] Bu şenliği baştan sona izleyen Julia Pardoe, "Şenlik yerinde birçok gösteri mekânı vardı. Birinde bir fantoccini [kukla] topluluğu minyatür oyunlarını oynuyordu."[35] sözleri pek açık değildir. Ancak tanığın bu bölümde gece eğlencelerinden söz etmesi, hava karardıktan sonra oynatılan "minyatür oyun"un karagöz olduğu kanısını getirmektedir. Nitekim Lebib de, geceleri on bir ayrı mekânda karagöz oynatıldığını yazar.[36]

1836 şenliğinde meddah da önemli bir yer tutar. Yabancıların *improvisatore* dedikleri meddahların sözü sık sık geçer. Bu şenlikte hem gösterilerin bulunduğu yerde, hem de İstanbul'un çeşitli semtlerinde şenlik kapsamı içinde sanatlarını gösteren meddahlara rastlıyoruz. Bu şenliğin en önemli dramatik gösterisi "ortaoyunu"dur. Şenliği anlatan Lebib, evlenme şenliğinin son günü olan 7 Mayıs 1836, Perşembe günü Zeyrek Takımı'ndan ibaret "Zuhurî Kolu" ile "Ali Ağa Kolu"nun bazı ortaoyunları oynadıklarını belirtir. Bunlar arasında *Mahalle Baskını*, *Terzi Oyunu*,[37] *Yazıcı Oyunu*, *Çeşme Oyunu*, *Tımarhane Oyunu,*[38] *Berber Oyunu* ve *Kale Oyunu*[39] varmış. Saray önündeki alanda, halka oynanan ortaoyununu seyreden yabancı tanık, konuyu anlattıktan sonra, gösteriyi "ilkel" olarak nitelendiriyor ve "üç bölüm" olarak açıkladığı bu oyunun bölüm aralarında çalgıcılar ve dansçıların da bulunduklarını belirtiyor.[40]

II. Mahmud'un 1836 şenliği imparatorluğun son büyük şenliğidir. Bundan sonraki, II. Abdülhamid'in 1899 şenliğine kadar, bütün şenlikler daha ufak çapta eğlencelerdir. Şenliklerin ihtişamının ve zenginliğinin giderek azalışı imparatorluğun siyasal ve ekonomik çöküşüne paraleldir.



7- 1720 şenliğindeki eğlence sahneleri (Vehbî)

34 H. Petermann, *Reisen im Orient*, Leipzig 1865, c. 2, s. 26.

35 Julia Pardoe, *The City of the Sultan*, London 1838, c. 2, s.119.

36 Lebîb, *Surnâme*, İÜ Edebiyat Fakültesi Ktp., nr. T. 6197, vr. 109a.

37 Lebîb, *Surnâme*, vr. 97b.

38 Lebîb, *Surnâme*, vr. 98a. *Surnâme-i Hızır*'da yalnızca Çeşme Oyunu'ndan söz edilir.

39 Lebîb, *Surnâme,* vr. 98b.

40 Pardoe, *The City of the Sultan,* c. 2, s. 124-136.

KARAGÖZ VE ORTAOYUNU

MEVLÜT ÖZHAN*

Karagöz ve ortaoyunu, geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde önemli bir yer tutar. Her ikisi de İstanbul'da doğup gelişmiştir.

Gölge oyunları konusunda önemli araştırmalar yapan George Jacob, Türklerin gölge oyunuyla Orta Asya'da tanıştıklarını savunur; oyunun göçler sırasında da Anadolu'ya getirildiğini söyler. Bu görüşe göre gölge oyununun Anadolu'nun her tarafında biliniyor ve oynanıyor olması gerekirdi. Kaynaklara göre gölge oyunu XIX. yüzyılın sonlarından (1875'ten) itibaren İstanbul dışında bazı Anadolu şehirlerinde de oynatılmaya başlar.[1] Konuyla ilgili çalışmalar yapan bilim adamları gölge oyunuyla İstanbul arasında bağlantı kurarlar. Sabri Esat Siyavuşgil, hayal oyununun İstanbul'a Türklerle birlikte girdiğini söyler.[2]

Gölge oyununun Yavuz Sultan Selim (1512-1520) zamanında Mısır'dan getirildiği tezini savunan Metin And ise Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferi sırasında orada izlediği gölge oyunu sanatçısını İstanbul'a getirdiğini ve Türklerin gölge oyunuyla bu yolla tanıştıklarını söyler. Bütün bu görüşler hayal oyununun Osmanlı topraklarında ilk defa İstanbul'a geldiğini ve burada gelişmeye başladığını göstermektedir. Hayal oyunu bu dönemde daha çok sokaklarda ve şehzadelerin sünnet düğünlerinde eğlenmek için oynatılan, kaba söz ve hareketlerle komiklik sağlayarak halkı eğlendiren gösterilerdi. Kanunî Sultan Süleyman'ın (1520-1566) şehzadeleri için 1539'da ve III. Murad'ın (1574-1595) oğlu şehzade Mehmed için 1582'de düzenlenen sünnet törenlerinde hayal oyunu oynatılmıştır.

XVI. yüzyıl sonlarına kadar *hayal oyunu* olarak adlandırılan bu gösteri türü XVII. yüzyıl başlarından itibaren *karagöz* ismiyle anılmaya başlar. "Karagöz" kelimesini ilk dillendiren kişi olarak Fransız Thevenot gösterilir.[3] Thevenot, 1652-1657 yılları arasında Doğu'ya seyahat etmiş, İstanbul'da karagöz oyunu seyretmiş, seyahat anılarını kaleme aldığı *Relation d'un Voyage Fait au Levant* adlı eserinde de karagöz oyunu hakkında bilgi vermiştir.[4]

Thevenot'un yanı sıra, İstanbul'a gelen İtalyan Pietro della Vale, Gerard de Nerval, Theophile Gauthier, Charles Roland, Edmondo de Amicis ve daha pek çok seyyah ve diplomat, eserlerinde İstanbul'da seyrettikleri karagöz oyunundan bahsetmişlerdir. İtalyan gezgin Pietro della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle* adlı eserinde "Ramazanda kahvelerde çeşitli soytarı ve oyuncuların yanısıra, geriden aydınlatılmış bir perde veya boyanmış bir kâğıt üzerinde gölgelerin oynatıldığını, bunların kendi ülkesi İtalya'da, Napoli'deki saray önündekilerden veya Roma'da Navone Meydanı'ndakilerinden değişik olarak sözlü olduklarını, bunları oynatanın sesini değiştirerek çeşitli dilleri ve ağızları taklit ettiğini, kadın erkek ilişkilerinin büyük bir açık saçıklıkla gösterildiğini, bu konuların böyle bir dinsel bayramda ve genel yerler için aşırı utanmasız olduğunu belirtiyor".[5]

Karagöz oyunu XVII. yüzyıldan itibaren büyük gelişim ve değişim gösterir. Yapısal olarak yeni bir biçime bürünen oyun; Öndeyiş (Mukaddime-Prolog), Muhavere (Söyleşi-Diyalog), Oyun (Fasıl), Bitiş (Final-Epilog) olarak dört bölümden oluşur. Her bölüm kendi içinde bir bütün oluşturur. Oyunun konusuna uygun diyaloglar geliştirilir. Yeni ve değişik tipler yaratılır. Konulu oyunlar oynanmaya başlar. Yeni tiplere uygun, karikatürize edilmiş tasvirler oluşturulur. Tasvir yapımında minyatür ve resim sanatından esinlenilerek deri sanatının en güzel örnekleri yapılır. Bu tasvir ve göstermelikler en iyi şekilde işlenir, doğal boyalarla, canlı renklerle boyanır.

İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu içerisinde değişik kültürlere, değişik inançlara, dillere sahip olan

* Araştırmacı yazar

1 Bu konuda bk. Fahrettin Kırzıoğlu, "Kars Şehrinde Karagöz Oyunu", *TFA*, 1958, 5(112), s. 1789-1790; Mevlüt Özhan, "Gaziantep'te Karagöz", *Folklor/Edebiyat*, 1995, c. 1, sy. 4, s. 115-123.

2 Sabri Esat Siyavuşgil, "İstanbul'da Karagöz ve Karagöz'de İstanbul", *İnsan,* 1938, c. 1, sy. 2, s. 147.

3 Siyavuşgil, "İstanbul'da Karagöz", s. 151.

4 Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz: Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, İstanbul 1941, s. 56-58.

5 Metin And, G*eleneksel Türk Tiyatrosu,* İstanbul 1985, s. 283.



1- *Sünnet Düğünü* oyununda curcunabazlar ve Hacivat ile Karagöz (İBBŞM)

toplulukların yaşadığı bir şehirdir. Bu karmakarışık yapı, karagöz ve ortaoyunu gibi gösteri türlerini besleyen en önemli kaynak olmuştur. İstanbul'da yaşayan değişik toplulukların temsilcileri karagöz perdesinde yer almışlardır. Rum, Arap, Ermeni, Yahudi, Acem, Arnavut, Laz, Kürt tiplemeleri kendi toplumlarının kültürel ve sosyal yapıları, davranış biçimleri, giyim kuşamları, meslekleri, müzik ve eğlenceleri, konuşma biçimleriyle karagöz perdesine yansıtılmıştır. Tiryaki, Matiz, Tuzsuz Deli Bekir, Çelebi, Muhacir, Beberuhi temsil ettikleri sosyal grupların davranış biçimleri, kıyafetleri, konuşmalarıyla, Kastamonulu Baba Himmet, Kayserili, Efe gibi yerel özellik taşıyan tipler de kendi yöresel kültürleri, konuşmaları, davranışları ile karagöz perdesinde yer almışlardır.

Hacivat okumuş, eğitimli üst tabakayı; Karagöz eğitimsiz, görgüsüz, kaba davranışlarıyla geniş halk kesimini; Tuzsuz ayyaş, kavgacı kabadayıları; Tiryaki afyon ve uyuşturucu kullananları; Zenneler genellikle aşüfte ve aldatan kadınları simgelerler. Aralarındaki kültürel, dinsel ve sosyal farklılıklardan kaynaklanan çelişkiler karagöz perdesinde gülmeyi sağlar. Bu gülme, oyunları birlikte izleyen bütün kültürel farklılıktaki kişilerin aynı komikliklere gülmeleri, İstanbul ve Osmanlı toplumunda kolektif gülmeyi yaratır.

Karagöz'deki gülmeyi yaratan önemli ögelerden biri de dildir. Evliya Çelebi, İstanbul'da konuşulan 147 dilden bahseder.[6] Değişik toplulukların konuştuğu diller arasındaki uyumsuzluk karagöz oyunlarının beslendiği bir ortam meydana getirmiştir. Karagöz oyunlarında akıcı, normal bir diyalog yoktur, çatışma vardır. Hacivat sohbet etmek ister, Karagöz ise bu sohbeti bozar. Konuşmaları anlamaz ya da ters anlar, kaba, müstehcen sözlerle değişik alanlara çeker. Diğer tipler de Karagöz'le çatışma hâlinde olur, aralarında diyalog kuramazlar. Bu durum karagöz oyunlarında gülmeyi yaratır.

Osmanlı toplumundaki kadının yaşam biçimi, erkeklerle ilişkileri, karagöz oyununda gerçek hayatta olduğundan farklı şekilde gösterilir. Günlük yaşamda kocasının izni olmadan evden dışarı çıkamayan, kapalı giyinen, erkeklerle konuşmayan kadınlar karagöz perdesinde normal yaşamın tam aksine ahlaki yönden zayıf, kendi başına buyruk, aşüfte tiplerdir. Örneğin; *Mandıra* oyununda Zenne, sokakta gördüğü Karagöz'ün evine gider, *Kanlı Nigâr* da erkeklerle gönül eğlendirir, *Karagöz'ün Bekçiliği*'nde ise erkekleri evine alır.

Karagöz perdesi, İstanbul'u bütün tipleriyle,

6 Daryo Mizrahi, "Osmanlı'da Karagöz Oyunları", *Toplumsal Tarih,* 2009, sy. 181, s. 48-55.



2- *Kanlı Kavak* oyununda Aşık Hasan, Muslu ve leylek (İBBŞM)



3- *Tahir ile Zühre* oyununda çengi, Karagöz, vekilharç ve yanaşma (İBBŞM)

bütün örf ve âdetleriyle yansıtan bir aynadır ve bu aynanın gözünden ne çarpık bir karakter ne de yampiri bir hadise kurtulur.[7] İşine hile katan, hizmeti aksatan, rüşvet yiyen yöneticiler, zorbalık yapan, savaşmak istemeyen yeniçeriler, karagöz perdesinde olabildiğince eleştirilirler. Eleştiriler olgunlukla karşılanır, suçlular padişah tarafından cezalandırılır. Eleştiriler XVIII ve XIX. yüzyıllarda daha çoğalır. 1762 yılında III. Selim'in doğumu için yapılan şenliklerde Yahudi ve Rum oyuncu toplulukları şenliklerde görülen sınırsız özgürlükten yararlanarak sadrazamla öteki devlet büyüklerinin makamlarını alaya alırlar, işi, padişahı bile taklit edecek kadar ileri götürürler.[8]

Sanatçıların oyun sırasında yaptıkları konuşmalara bazen padişahların da şaka olsun diye katıldıkları görülür. Tanınmış karagözcülerinden Hafız Bey, III. Selim'in (1789-1807) huzurunda *Karagöz'ün Ağalığı* oyununu oynatırken oyunda Karagöz'ün kethüdası Hacivat, köleler ve cariyeler satın alarak Karagöz Ağa'nın konağına getirir. Ağa, Selim adındaki kölesine seslenir:

- Selim!

III. Selim, latife olsun diye hemen cevap verir:

- Buyurun...

Bunun üzerine Hacivat, Karagöz'ün karşısına geçip:

- Eeeey Karagöz, huzur-i şahanede bir sürç-i lisan ettin ki, hiçbir zaman affı kâbil değildir. Şevketmeap Efendimiz sana hacca ruhsat buyurdular. Artık tövbekâr olup hacca gideceksin, der ve perdenin arkasındaki mumu söndürür.

III. Selim:

- Hafız, vallahi gücenmedim. Muradım bir latife idi. Kesme, oyuna devam eyle, derse de Hafız:

- Cenab-ı Hakk, ömr-i şevketinizi artırsın. Efendimiz, kusurumu af buyurunuz. Lakin sanat itibariyle bu hata benden çıkmamalı idi. Mademki çıktı, artık benim asla meziyetim kalmadı, cevabını verir ve tövbe edip hacca gider.[9]

Karagöz, XVII ve XVIII. yüzyıllarda en başarılı dönemini yaşar. Padişahların ve yöneticilerin eğlenceye önem vermeleri sonucu özellikle İstanbul'da düzenlenen şenlikler, ramazan eğlenceleri karagöz gösterilerinin sık sık yapılmasına ortam hazırlar. Yöneticiler ve halkın karagözü önemli eğlence unsuru olarak benimsemesi, karagöz sanatçılarının sarayda padişaha ve üst düzey devlet yöneticilerine, köşklerde varlıklı ailelere, kahvelerde, park ve bahçelerde halka gösterilerini sergileme olanağı vermiştir.

III. Ahmed (1703-1730) döneminde Sadabad'da sabaha kadar süren eğlenceler düzenlenir, Sadrazam İbrahim Paşa da Topkapı'daki Vezir Bahçesi'nde, Kandilli Bahçesi'nde ziyafetler verirdi. Bu eğlence ve ziyafetlerde

7 Sabri Esat Siyavuşgil, "İstanbul'da Karagöz ve Karagöz'de İstanbul", *İnsan*, 1938, c. 1, sy. 3, s. 225-228.

8 Metin And, *40 Gün 40 Gece-Osmanlı Düğünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları*, İstanbul 2000, s. 220.

9 Ali Rıza Bey, "III. Selim Devrinin Meşhur Hayalilerinden Hafız Bey", *Karagöz Kitabı*, haz. Sevengül Sönmez, 2. bs., İstanbul 2005, s. 196.



4- *Âşıklar* oyununda eskici, Aşık Civelek ve armağanlar (İBBŞM)



5- *Sünnet Düğünü* oyununda hokkabaz ve sünnet olmuş çocuk (İBBŞM)

her türlü oyunun yanı sıra karagöz de oynatılırdı.[10]

Raphaela Lewis, *Osmanlı'da Gündelik Yaşam* adlı eserinde "Daha az ulvi olan yaygın eğlenceler arasında belki de hiçbiri, hem kahvehanelerde hem de zengin evlerde sergilenen gölge oyunu Karagöz kadar ramazanın gece eğlencelerine özgü değildi. Her mahallenin kendi Karagöz'ü vardı."[11] diyerek İstanbul'da karagöz sanatına verilen önemi belirtir. Yazar bu eserinde karagöz oyunu, oynatımı, perde ve tasvirler hakkında da bilgiler verir.

Şenliklerde tüm İstanbul sokaklarının tiyatroya dönüştüğü, oyuncuların gösterilerini sokaklarda yaptıkları, bu gösterilerde devlet ileri gelenlerini alaya almanın hoş karşılandığı, yabancı kaynaklarda yer almaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun gitgide zayıflaması, ekonomik ve sosyal yapının gittikçe bozulması İstanbul'daki eğlence yaşamını da olumsuz yönde etkilemiştir. Karagöz sanatçılarının eleştirileri hoş karşılanmamaya hatta yasaklanmaya başlamıştır. Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861) başlayıp II. Abdülhamid (1876-1909) döneminde yoğunlaşarak süren yasaklamalar daha çok kahvelerde, park ve bahçelerde gösteri yapan karagözcülere getirilir. Çünkü bu karagözcüler siyasal ve sosyal eleştiriler yapmakta, haksızlıkları eleştirmekteydiler.

İstanbul yaşamı da karagöz oyunlarında yerini almıştır. Oyun konuları genellikle İstanbul ve İstanbul'daki olaylardan esinlenmiştir. *Ağalık* İstanbul Esir Pazarı'ndaki köle ticaretini, *Büyük Evlenme* İstanbul'daki muhteşem düğünleri, *Orman* İstanbul'un biraz dışına çıkınca karşılaşılan tehlikeleri, *Şairler* kahvelerdeki halk şairlerinin atışmalarını, *Kayık* Haliç ve Boğaziçi'nin günlük maceralarını, *Cambazlar* loncaların ilginç törenlerini, *Kanlı Kavak* hurafelere, boş inançlara Karagöz'ün tepkisini, *Kanlı Nigâr* İstanbul'daki eski batakhaneleri, *Tahmis* Tahtakale'deki kahve dövücüleri, sonradan oluşturulan *Karagöz'ün Hekimliği* oyunu sahte hekimleri, *Eczane oyunu* da ilaçtan anlamayan Karagöz'ün düştüğü komik durumu anlatır.

Karagöz oyunlarında Karagöz'ün bekçi, salıncakçı, yazıcı, bahçıvan, bakkal, eczacı, doktor, kahve dövücüsü, pehlivan, âşık vb. değişik mesleklerle ilgili işlere girişmesi, İstanbul'daki meslek çeşitliliğinden kaynaklanmaktadır. Evliya Çelebi, *Seyâhatnâme*'sinde İstanbul'daki yüzlerce değişik meslekten söz eder.[12]

İstanbul'da yaşayan Rum, Ermeni, Yahudi, Arap, Arnavut, Acem ve Türkler gibi milletler ile diğer yerel grupların kendi geleneklerine, inançlarına, sosyal konumlarına göre giyim tarzları vardı. Devlet yönetimindeki görevliler ve esnaf da bulundukları görevlerin, yaptıkları işlerin özelliklerine göre giyiniyorlardı. Bu giysi çeşitliliği karagöz ve ortaoyununda

10 Enver Behnan Şapolyo, *Karagöz'ün Tarihi,* İstanbul ts. (Türkiye Yayınevi), s. 96.

11 Raphaela Lewis, *Osmanlı'da Gündelik Yaşam,* çev. Adile Runa Orhunsoy, Ankara 2009, s. 119-120.

12 *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi,* haz. Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı, İstanbul 2003, c. 1/2, s. 765.



6- *Kâğıthane sefası* oyununda Karagöz ve Hacivat (İBBŞM)



7- *Kanlı Nigâr* oyununda Celeb, Salkım İnci ve Kanlı Nigâr (İBBŞM)

da yer almış, oyunda farklı bir görüntü ve canlılık yaratmıştır.

Bütün esnaf örgütlerinde olduğu gibi oyuncu kolları da kâhya, usta, kalfa ve çıraklardan oluşan bir örgütlenmeye girmişlerdi. Kollar İstanbul'da belirli yerlerde buluşurlardı. Tahtakale'deki Kadıhanı'nda bir kahvede buluşan karagözcüler daha sonra Tahtakale'de Baltacı Hanı'ndaki bir kahvede toplanmışlardır. Kahvede kâhyalar bulunur, oyuncular adına iş alır, pazarlık yapardı.

İsimleri değişik kaynaklarda yer alan eski karagözcülerin tamamına yakınının İstanbul'da yaşadıklarını, sanatlarını da İstanbul'da icra ettiklerini öğreniyoruz. Tanınmış karagözcüler arasında şu isimleri sayabiliriz: Kör Hasan (Yıldırım Bayezid dönemi, bazı kaynaklar I. Ahmed dönemi olarak verirler), Şengül Çelebi, Abdal Çelebi, Kör Musluoğlu, Ahmed (Çingene Hayalci olarak bilinir), Bekçi Mehmed, Şerbetçi Emin, Kasımpaşalı Hafız Ali Rıza Bey, Hayalî Berber Said Efendi, Hayalî Hamid, Arsen, Rıza Efendi ("Abdülaziz'in Karagözcüsü" olarak bilinir), Abdürrezzak, Aktar Rıza, Kantarcı Hakkı, Kâtip Salih, Şair Ömer, Şeyh Fehmi Efendi, Yüzbaşı Mehmed Bey. Bu karagözcüler sarayda padişah ve çevresine, köşklerde ve konaklarda devletin ileri gelenlerine karagöz oynatan "Huzur karagözcüleri" olarak biliniyordu. Bunların dışında bilinen diğer karagözcülerden bazılarını şöyle sıralayabiliriz: Aktar Mehmed Zeki Efendi, Arap Kemal, Arap Ömer, Baba Müştak, Bedestenli Mehmed Efendi, Behic Efendi, Bogos Efendi, Cerrah Salih Efendi, Çilingir Ohannes Efendi, Darphaneli Hafız Efendi, Defterhaneli Şefik, Enderunlu Hakkı Efendi, Enderunlu Tevfik Efendi, Hacı Yorgi, Hafız Ahmed, Hafız Aşkî, Hayalcibaşı Yusuf, Hayalî İsmet Efendi, Hayalî Memduh Bey, Hayalküpü Emin Ağa, İki Yanlı Kevork, Kâtip Ravi, Komik Saffet, Kör İmam, Kör Mehmed, Mevlanakapılı Ahmed, Miralay Mehmed Ali Bey, Mücellid İbrahim, Müştak Baba, Pişekâr Küçük İsmail, Rasim Efendi, Saffet Efendi, Sefer Mehmed Efendi, Sıracalı İsmail Efendi, Sobacı Osman Efendi, Şekerci Derviş, Tahir Efendi, Takfur, Usturacı Mustafa, Yemenici Andon, Yorgancı Abdullah Efendi.

İstanbul'da karagöz gösterileri park, bahçe, meydan gibi açık alanlarda, kahveler başta olmak üzere sarayda ve konaklarda yapılırdı. Saraydaki gösteriler padişah ve çevresi için, konaklardakiler vezirler, paşalar, yabancı diplomatlar için yapılırdı. Sünnet düğünlerinde evlerin geniş odalarında ya da akşamları bahçede karagöz oynatılırdı. Özellikle ramazanda ve şenliklerde İstanbul'un sokakları, park ve bahçeleri karagöz gösterilerinin en yoğun icra edildiği yerlerdi. Aksaray, Atmeydanı, Beyazıt, Boğaziçi, Cerrahpaşa Caddesi Davutpaşa Mektebi karşısındaki bahçe, Çamlıca, Haliç, Kadıköy Rıhtımboyu, Kâğıthane, Okmeydanı, Samatya, Sultanahmet Belediye Bahçesi, Tahtakale ve Tophane, karagöz oynatılan açık alanlardı.

Kapalı yerler olarak kaynaklarda şu isimler geçmektedir: Çeşme Meydanı'nda Mahmud Ağa Kıraathanesi, Direklerarası, İskerup Hanı, Kasımpaşa'da Trabzonlu Kâmil Efendi Gazinosu, Muzıka-i Hümayun, Nev-icad Hayal Tiyatrosu, Sultanahmet Divanyolu'nda



8- *Kanlı Nigâr* oyununda Hacivat ve Karagöz (İBBŞM)



9- *Cazular* oyununda hanende, tiryaki, cazu ve Hacivat (İBBŞM)

Arif'in Kıraathanesi, Sultanahmet'te Meserret Kıraathanesi, Süleymanpaşa Hanı, Şehzadebaşı'nda Fevziye Kıraathanesi, Mehmed Efendi Kıraathanesi, Şems Kıraathanesi, Şekerci Hanı Tevkii, Divan-ı hümayun, Tophane'de Cihangir'deki Rıza Efendi Kıraathanesi, Üsküdar Çarşı Yolu'ndaki Taşçıbaşı Kıraathanesi, Vezneciler'de Kıraathane-i Osmanî, Yeşil Tulumba'da Dilküşâ Kıraathanesi, Zeyrek Yokuşu'ndaki Çınarlı Kahve.

Bunların dışında Atlama, Beşiktaş, Eyüp, Fındıklı, Horhor, Kadırga Limanı, Kocamustafapaşa, Saraçhanebaşı, Şehremini, Taşkasap, Tatavla, Vezneciler, Yeşiltulumba, Yusufpaşa gibi semtler de karagöz oynatılan yerlerdi.

Ortaoyunu

Bir alanda, ortada oynanan ve seyircilerin her taraftan izleyebildiği ortaoyunu da İstanbul'da doğup gelişen geleneksel bir tiyatro türüdür. Araştırmacıların verdiği bilgilere göre, Osmanlı şenliklerinde müzik eşliğinde çeşitli taklitler yapan oyuncuların, curcunabazların, raks eden çengilerin olduğu gruplar gösteri yaparlardı. Başlangıçta *kol oyunları* adıyla taklit ve raks konusunda hüner sahibi kişilerden oluşan eğlence grupları daha sonra güldürü ögelerinin ağırlıklı olduğu karşılıklı söyleşmelere yer vermişlerdir. Bu durum ortaoyununun iki ana kişisi Kavuklu ve Pişekâr'ı yaratmıştır. Ahmed Rasim, Kavuklu rolünü Aktar Şükrü adında bir kişinin icat ettiğini söyler.[13]

Bu gösteriler zamanla gelişmiş, *kol oyunu*, *meydan oyunu*, *zuhûri* gibi çeşitli adlar aldıktan sonra XIX. yüzyıldan itibaren *ortaoyunu* olarak adlandırılmıştır. Ortaoyununun kesin biçimini almaya başlaması ve Avrupa tiyatrosunun Türkiye'ye gelmesi aynı döneme rastlar. Yeni oluşmaya başlayan ortaoyunu bir yandan kendi gelenekleri ve kuralları içinde gelişirken bir yandan da Avrupa tiyatrosundan etkilenir. Bu etki oyuncuların kıyafetlerindeki değişikliklerle, oyunların sahnede oynanmaya başlanmasıyla kendini gösterir.

İstanbul'a gelen yabancı diplomatlar ve seyyahlar, eserlerinde ortaoyunu hakkında önemli bilgiler vermişlerdir.

Padişah Abdülmecid'in oğullarının sünnet düğünü için Dolmabahçe sırtlarında düzenlenen şenliği izleyen Fransız elçisi Thevenot, sadrazam, hariciye nazırı ve diğer ileri gelenlerle birlikte bir çadırda "Türk güldürüsü" seyrettiğinden, oyunda kadın rollerini ferace ve yaşmak giymiş erkeklerin oynadığından söz eder.[14] Osmanlı'da dinî inancın ve geleneksel kültürün etkisiyle ve kadının sosyal konumu gereği oyunlarda yer alması mümkün olmadığından ortaoyunlarında kadın rollerini erkekler oynamıştır.

Yine 1758 yılında III. Mustafa'nın kızı Hibetullah Sultan'ın doğumu üzerine yapılan şenliğe katılan Fransız topçu subayı Baron de Tott, izlediği eğlenceyi anlatırken ortaoyununun dekoru hakkında "Orta yerde dörtgen biçiminde ve üç ayak genişliğinde, altı ayak yüksekliğinde bezle kaplı kafesimsi bir yapı evi gösteriyordu."[15] diye bilgi verir. Baron de Tott'un sözünü ettiği kafes, daha sonra ortaoyununda "Yeni Dünya" olarak bildiğimiz kafeslerin dekor olarak kullanılmasıdır.

Ortaoyunu da karagöz gibi İstanbul'daki yaşam biçiminden beslenerek doğup gelişmiştir. Oyundaki tipler, oyun konuları birbiriyle benzeşirler. Bu nedenle

13 Ahmed Râsim, *Muharrir Bu Ya,* İstanbul 1969, s. 97.

14 And, *40 Gün 40 Gece*, s. 216.

15 And, *40 Gün 40 Gece,* s. 217.



10- *Salıncak* oyununda Karagöz (en solda) ve Hacivat (yaşmaklı olan) (İBBŞM)

ortaoyunu, karagözün canlı oyuncularla oynanan şekli olarak yorumlanır. Ortaoyununun başkişileri Pişekâr ve Kavuklu, Karagöz ve Hacivat'ı andırır. Diğer tipler de karagözdekilerin aynısıdır. Oyun yapısı; Öndeyiş, Söyleşme, Fasıl ve Bitiş olarak dört bölümden oluşur.

Ortaoyununda da oyuncular karagözde olduğu gibi İstanbul'da yaşayan kişilerdi. Kendi mesleklerini icra eden bu kişiler oyunculuğu işlerinden kalan zamanda yapıyorlardı. Değişik kaynaklarda adı geçen ortaoyunu sanatçılarından bazılarının isimleri şöyledir: Abdi Efendi, Abdürrezzak, Acem Seyfi, Agâh Efendi, Ali Bey, Aktar Şükrü Efendi, Arap Cemal, Arnavut Ali, Aşkî Efendi, Borazan Tevfik, Büyük İsmail, Çolak İbrahim Efendi, Dalgın Serafim Efendi, Derviş Ağa, Dümbüllü İsmail, Emin Ağa, Hacıhasan Efendi, Hafız Cemal Efendi, Hamamcı Süleyman Efendi, Hayalî Safa, Hüsnü Efendi, İhsan, İmam Hakkı Efendi, Kadir Ağa, Kambur İzzet, Kambur Rıza, Kantarcı Kadri, Karagöz Mehmed Efendi, Kaşıkçı Mehmed Efendi, Kâtip Salih Efendi, Kavuklu Ali, Kavuklu Hamdi, Kel Hasan, Köçek Ali Efendi, Kör Agâh Efendi, Kör Mehmed Efendi, Küçük Hamdi Efendi, Küçük İsmail, İsmet Efendi, Meddah Sururi, Mutaf Mustafa, Naşit, Paçavracı İsmail Efendi, Rıfat Efendi, Saffet, Saracalı İsmail Efendi, Saraç Hüsnü, Sarafım Saffet, Serçe Mehmed Efendi, Şehreminli Cevdet Efendi, Şeyh Hakkı, Tahir Efendi, Tulumbacı Kemal Baba, Usturacı İbrahim Efendi, Osep Efendi, Yemenici Rıza.

Ortaoyuncular oyunlarını İstanbul'da belirli kapalı yerlerde, hanlarda veya İstanbul'un gezinti yerlerinde sergilerlerdi. Kapalı yerler: Aksaray Yeşil Tulumba'da Dilküşâ Kıraathanesi, Ayasofya'da Yerebatan'daki oyun yeri, Beşiktaş Fulya Tarlası'ndaki oyun yeri, Cundi Meydanı'nda Enver Efendi'nin oyun yeri, Defterdar'da Tavukhane'deki tiyatro, Divanyolu'ndaki Arif Bey'in Kıraathanesi, Esir Pazarı'nda Esirci Tiyatrosu, İskender Boğazı'nda İskilip Hanı yakınında, Kadripaşa Hanı, Makasçılariçi'nde Üskülüp Hanı, Sultan Mahmut Türbesi karşısında Hayal ve Kavuklu Tiyatrosu, Tahtakale Tomruk Sokağı'nda Bahçeli Kıraathane, Tavuk Pazarı'ndaki Saraç Hanı gibi birçok kıraathanede de ortaoyunu oynatılıyordu.

Ortaoyununun oynatıldığı açık yerler ise şunlardı: Bakırköy, Bayrampaşa, Bendler, Belediye Bahçesi

(Sultanahmet), Bitli-Kâğıthane, Büyükdere Çayırı, Çengelköyü, Çınçırsuyu, Çubuklu, Divanyolu'nda meşhur kebapçı Hasan Efendi Lokantası'nın karşısındaki oyun yeri, Doğancılar, Edirnekapı, Edirnekapı'da Kovas'ın Bağı, Eyüp'te Ortakçılar, Fenerbahçe, Göksu, Havuzbaşı, Haydarpaşa Çayırı, Hünkârsuyu, İçerenköy, Kadırga Meydanı, Kâğıthane Çayırı, Kazıklıbağ, Kestanesuyu, Kızıltoprak, Koşuyolu Koruluğu, Kumkapı deniz üstündeki gazino, Kuşdili Çayırı, Kuşdili yakınında Papaz'ın Bağı, Küçük Çamlıca Yamacı, Küçüksu, Libade, Mama, Merdiven Köyü, Moda Burnu, Nuh Kuyusu, Sarıyer, Şifa Havuzu, Üsküdar Çarşıboyu Demirciler içindeki oyun yeri, Üsküdar'da Bağlarbaşı, Çiftlik Gazinosu, Sarıkaya Parkı, Yedikule dışında Bostan'da, Yenibahçe Çayırı, Kehnal Bağı, Yoğurtçu Çayırı.

Karagöz ve ortaoyununu İstanbul'dan, İstanbul'u da karagöz ve ortaoyunundan ayrı düşünmek mümkün değildir. Her karagöz oyununda ve ortaoyununda İstanbul'un semtleri, sokakları, meydanları, yokuşları, dereleri, gölleri, hanları, lokantaları, tarihî yerleri, iskeleleri meyhaneleri, pazarları ve çarşılarının isimleri geçer.

İsimleri geçen semtler: Anadoluhisarı, Anadolukavağı, Arnavutköy, Balat, Beyazıt, Beykoz, Boğaziçi, Büyükdere, Çamlıca, Çırpıcı, Dökmeciler, Edirnekapı, Emirgân, Erenköy, Eyüp, Fatih, Fenerbahçe, Feneryolu, Feriköy, Galata, Halıcıoğlu, Harem, Havuzbaşı, İstinye, Kabataş, Kadıköy, Kadırga, Kâğıthane, Kalyoncu Kolluğu, Kandilli, Kanlıca, Karagümrük, Karaköy, Kasımpaşa, Kasır, Kızıltoprak, Kumkapı, Kuruçeşme, Kuzguncuk, Küçüksu, Mahmutpaşa, Maltepe, Moda, Merdivenköy, Mesarburnu, Ortabostan, Ortaköy, Pangaltı, Parmakkapı, Paşabahçe, Pendik, Rumelihisarı, Salacak, Samatya, Sarayburnu, Sarıgüzel, Sarıyer, Silahtar, Silivri, Silivrikapısı, Sirkeci, Sulukule, Şişli, Tahtakale, Taksim, Tarabya, Taşkasap, Tepebaşı, Tophane, Unkapanı, Uzunçayır, Vaniköy, Vefa, Yenimahalle.

Mahalleler-Caddeler: Akbıyık, Atlamataşı, Çavuşbaşı, Direklerarası, Feneryolu, Kabasakal, Koska, Sarıgüzel, Zeyrek.

Sokaklar: Çöplük, Çukurçeşme, Dökmeciler, Kazancılariçi, Kılburnu, Yahnikapan, Yenikapan, Yorgancılar.

Meydanlar: Atmeydanı, Çayır, Çayırlar, İbrahimağa.

Dereler: Göksu.

Göller: Büyükçekmece, Küçükçekmece.

Hanlar: Havyar Hanı.

Meyhaneler: Avram Papi'nin Meyhanesi, Kafesli Meyhane, Küplü, Küçük Aynalı.

İskeleler: Çöplük, Limon İskelesi, Yağkapanı, Unkapanı, Halıcıoğlu.

Pazar ve çarşılar: Balıkpazarı, Bitpazarı, Çarşambapazarı, Irgatpazarı, Kapalıçarşı, Meyvahoş, Uzunçarşı.

Lokantalar: Kabagöt'ün Lokantası.

Yokuşlar: Çakmakçılar Yokuşu, Serencebey Yokuşu, Zeyrek.

Tarihî yerler: Haydarpaşa, Havyar Hanı, Galata Kulesi, Kız Kulesi, Kıztaşı.

KAYNAKLAR*

Alangu, Tahir, "Gölge Tiyatrosundan Karagöz'e", *Oyun*, 1965, sy. 26, s. 4-7.

And, Metin, "Çağdaş Oyunculuk ve Sahne Düzeni Açısından Karagöz ve Ortaoyunu", *Değişim,* 1962, c. 4, sy. 15, s. 12-13.

And, Metin, "Karagöz ve Orta Oyununda Kişiler ve Kişileştirme", *TDl.*, 1967, sy. 184, s. 273-278; sy. 185, s. 356-362; sy. 186, s. 432-441.

And, Metin, *Dünya'da ve Bizde Gölge Oyunu,* Ankara 1977.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, *Karagöz, Tekniği ve Estetiği,* İstanbul 1942.

Emeksiz, Abdulkadir (haz.), *Orta Oyunu Kitabı*, İstanbul 2001.

Gerçek, Selim Nüzhet, *Türk Temaşası,* İstanbul 1942.

Jacob, Georg, *Türklerde Karagöz,* çev. Orhan Şaik Gökyay, İstanbul 1938.

Karadağ, Nurhan, *Halkevi Tiyatro Çalışmaları (1932-1951)*, Ankara 1998.

Kudret, Cevdet, *Karagöz*, III c., Ankara 1968-70.

Kudret, Cevdet, *Ortaoyunu*, Ankara 1973.

Nutku, Özdemir, "Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı", *AÜ DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi,* 1970, c. 1, sy. 29, s. 33-47.

Özhan, Mevlüt, "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Geleneksel Türk Tiyatrosu", *I. Uluslararası Atatürk ve Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 2001, s. 211-219.

Özhan, Mevlüt, "Geleneksel Türk Tiyatrosunda Ahilik", *TFA,* 1988, sy. 1, s. 45-54.

Sevin, Nureddin, *Türk Gölge Oyunu,* İstanbul 1968.

Şapolyo, Enver Behnan, *Karagöz Tekniği,* İstanbul 1947.

Türkmen, Nihal, *Ortaoyunu,* İstanbul 1991.

* Dipnotlarda yer almayan kaynaklar.

İSTANBUL'DA MODERN TİYATRONUN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

MEHMET FATİH USLU*

Modern tiyatronun genelde Osmanlı İmparatorluğu'nda ve özelde İstanbul'da ortaya çıkışı, imparatorluğun XIX. yüzyılda yaşadığı çok boyutlu modernleşme macerasının alt alanlarından biridir. Tiyatro çok kültürlü, çok milletli ve çok dilli bir kent deneyimi olarak tecrübe edilmiş, topluma, siyasete ve sanata dair yeni sözlerin ifade mekânı olmuş ve bu büyük değişim-dönüşüm sürecinde kentin farklı aktörlerinin bir araya gelebilmesi için yeni imkânlar sunmuştur.

İstanbul'da yüzyıl başında evlerde ve daha sonra okullarda görülen amatör tiyatro faaliyetlerinin 1850'lerin başından itibaren profesyonelleşmeye başladığını ve kamuya açıldığını görürüz. 1870'lere gelindiğinde bir yandan devlet bir kültürel-siyasi alet olarak tiyatronun önemini anlamaya başlayacak, bir yandan da yüzyıl boyunca biriken tiyatro deneyimi profesyonel, çok seyredilen ve entelektüellerce önemsenen bir modern kamusal alan faaliyetine dönüşecektir. II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) oldukça cılızlaşan ve ancak sıkı kontrol altında devam eden tiyatro yaşamı, II. Meşrutiyet'le (1908) beraber yeniden renklenecek ve tiyatro dönemin karışık iletişim ve siyaset ortamının en etkin araçlarından biri hâline gelecektir.

Özellikle tiyatro tarihçisi Metin And'ın eserlerinden öğrendiğimize göre, tiyatronun profesyonelleşmesi ve halka açılmasına giden süreçte genel olarak Osmanlı toplumunun ve özel olarak İstanbulluların tiyatroyla tanışmasını sağlayan çeşitli aktörlerden bahsetmek mümkündür. Bu aktörlerden ilki Osmanlı sarayıdır. And'ın ayrıntılarıyla gösterdiği gibi sarayın Batı'dan gelen tiyatro gruplarına gösterdiği ilginin tarihi XVII. yüzyıla kadar gitmektedir. Söz konusu ilgi III. Selim (1789-1807) ve II. Mahmud (1808-1839) dönemlerinde artacaktır. 1828'de Giuseppe Donizetti'nin (ö. 1856) İstanbul'a davet edilip Muzıka-i Hümayun'u kurması dönüm noktalarından biri olmuş, bu tarihten sonra sarayda tiyatro yapılması sıradanlaşmıştır.[1] 1859'da Dolmabahçe, daha sonra ise Yıldız Sarayı'nda yapılacak salonlarla tiyatronun saray içi bir kurum hâline geldiğini söylemek mümkündür.

Modern tiyatronun gelişimindeki aktörlerden ikincisi elçilikler olmuştur. Özellikle Fransız ve İtalyan elçilikleri XVII. yüzyıldan itibaren çeşitli oyunların sahnelenmesine ev sahipliği yapmış, buradaki faaliyetler başkentteki Osmanlı bürokratlarının bu Batılı sanatla tanışmasında önemli rol oynamıştır. Daha XVII. yüzyılda bir Fransız elçisi, elçiliklerinde düzenlenen eğlencelere Türk vezirlerini ve devletin ileri gelenlerini davet edip onlara Fransız tiyatro sanatını göstermeye teşebbüs ettiklerini söylemiştir. XVII. yüzyıl Lale Devri'nde Padişah III. Ahmed ve Sadrazam Damat İbrahim Paşa tarafından sarayda eğlenceler düzenlenmiş, İstanbul'da bulunan elçiliklerde de balolara ve komedyalara yer verilmiştir.[2] Elçiliklerdeki söz konusu faaliyetler XIX. yüzyılda artış gösterecek, İngiliz, İsveç ve Rus elçilikleri gibi başka kurumlar da bu faaliyetlerde pay sahibi olacaktır.

Tiyatronun hem saraydan hem de elçiliklerden daha önemli bir diğer aktörü ise İstanbul'da yaşayan azınlıklar olmuştur. Osmanlı İstanbul'unun en kadim azınlığı kabul edebileceğimiz İtalyanların XVI. yüzyıldan itibaren kent içinde tiyatro faaliyetlerinde bulundukları bilinmektedir. İtalyanların katkısı hem çeşitli oyunların sahnelenmesi hem de bazı tiyatro binalarının yapımı şeklinde olacaktır. Bu uzun tarihin dikkat çekici örneklerinden biri olarak İtalyan gezgini Cornelio Magni'nin (ö. 1692) XVII. yüzyılda Fransız elçiliğinde temsiller vermiş olması ve kendisinin çabasıyla elçilik binasında bir tiyatro salonu kurulması gösterilebilir.[3]

* İstanbul Şehir Üniversitesi

1 Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu: 1839-1908*, Ankara 1972, s. 20-23.

2 Dilek Özhan Koçak, "19. Yüzyılda İstanbul'un Dönüşümü ve Uygarlaşmanın İletişim Ortamı Olarak Osmanlı Tiyatrosu", doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 2008, s. 49.

3 Metin And, *Türkiye'de İtalyan Sahnesi*, Ankara 1970, s. 128.

Tiyatro kültürünün oluşmasında bir diğer önemli özne ise kente uğrayıp oyunlar ve başka gösteriler sahneye koyan yabancı kumpanyalardır. Bunların sayısı da XIX. yüzyılda fark edilir bir şekilde artış göstermiştir. Metin And'ın belirttiğine göre bu dönemde basın yayın faaliyeti çok az olduğundan, söz konusu ziyaretçi grupların envanterini çıkarmak ve ayrıntılı hikâyesini ortaya koymak mümkün değilse de, bu artışı bize kanıtlayan yeterince delil mevcuttur.[4] Özellikle Avrupa'da iç karışıklıkların yoğun olduğu dönemlerde İtalya, Fransa ve Almanya'dan çok sayıda grup kenti ziyaret etmiş, bazen bunlarla beraber Avrupa çapında meşhur sanatçılar da İstanbul'a gelmiştir.

Artan basın-yayın faaliyetleri nedeniyle 1840'tan sonra kenti ziyaret eden kumpanyalar hakkında çok daha fazla bilgi sahibiyiz. Gelen İtalyan grupların oyunlarını Naum Tiyatrosu'nda sahnelediğini ve bu nedenle tiyatronun İtalyan Tiyatrosu şeklinde de isimlendirildiğini biliyoruz. Naum Tiyatrosu ile ciddi bir rekabet içinde olan Giustiniani'nin Fransız Tiyatrosu'nda (Le Palais de Cristal) ise çoğunlukla Fransızca temsiller verilmiştir.[5]

Dönemin önemli vakalarından biri de 1840'lardan sonra operanın da bir sahne sanatı olarak kentte bilinir hâle gelmesidir. Metin And'ın önemli çalışması *Türkiye'de İtalyan Sahnesi*'nde iddia ettiğine göre Bellini'nin (ö. 1835) *Norma* adlı eseri kentte sahnelenen ilk opera olmuştur (18 Kasım 1841).[6] Hemen ardından 1843 senesinde Gaetano Donizetti'nin (ö. 1848) *Belisario* adlı eseri sahneye koyulmuş, opera önemli bir sosyal vaka hâline gelmiş ve bu yapıtla beraber saraya ilk kez erkek oyuncular girmiştir. Bu tarihten sonra çok sayıda başka opera da sergilenme imkânı bulacak ama 1870 yılında Naum Tiyatrosu'nun yanması bu faaliyetlere büyük darbe indirecek, sahnelenen operaların sayısı azalacaktır. Burada altı çizilmesi gereken nokta söz konusu operaların librettolarının bir kısmının Türkçe özetlerinin de yayımlanmış olmasıdır.[7]

Levantenlerin ve gezgin kumpanyaların kent içinde bir tiyatro enerjisi yarattığı, bunun yerli halkı da etkilediği söylenebilir. Bu etki ağırlıkla gayrimüslim Osmanlılar için geçerlidir. Gayrimüslim yurttaşlar çeşitli nedenlerle, kentin azınlıkları ve gezgin kumpanyalar ile doğrudan yakınlık geliştirmelerini sağlayacak olanakları



1- III. Ahmed ve devlet ricali oyunları seyrederken (1720) (Vehbî)

haiz olmuşlardır. Özellikle Ermeniler, Fransız ve İtalyanlarla yakın ilişkiler kurmuş ve bu ilişki onların kendi tiyatrolarını geliştirmesinde belirleyici olmuştur. Daha XIX. yüzyılın ilk yarısında İtalyanca piyeslerin bazı Ermeni okullarında ve bazı önemli kimselerin evlerinde sahnelendiği bilgimiz dâhilindedir. Bundan daha önemlisi, bazı Ermeni entelektüelleri ve sanatçıları İtalyanlarla dolaysız münasebetler kurmuşlardır. Bunun bir örneği olarak Sırabyon Hekimyan (ö. 1892) gösterilebilir. Osmanlı Ermeni tiyatrosunun kurucularından olan Hekimyan 1868 yılında İstanbul'da ikamet eden İtalyanların kurduğu bir tiyatro derneğinin başına getirilmiştir.[8] Bundan başka, İtalyan çalıştırıcıların da doğrudan Osmanlı sahnesinde etki sahibi olduğu görülmektedir. Örneğin, önemli tiyatro insanı Bedros Mağakyan'ın yetişmesinde Nestor Noci'nin

4 And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 54.

5 And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu,* s. 56.

6 And, *Türkiye'de İtalyan Sahnesi*, s. 129.

7 And, *Türkiye'de İtalyan Sahnesi*, s. 129-139; Emre Aracı, *Naum Tiyatrosu- 19.Yüzyıl İstanbul'unun İtalyan Operası*, İstanbul 2010, s. 61-62.

8 And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 44.



2- Tarabya'da gayrimüslimlerin bir gösterisi (Mayer)

ciddi katkısı olmuştur. Osmanlı sahnesinin bir başka önemli İtalyan eğitmeni ise Asti'dir.[9] Asti, bizzat Ermeni kumpanyalarının 1860'lardan sonra sahneye koyacağı pek çok oyunun rejisörlüğünü yapacaktır.

Bu ilişkiden de tahmin edilebileceği gibi, Osmanlı'da ve İstanbul'da modern tiyatronun gelişmesinden önemli aktörlerden biri de Osmanlı'nın gayrimüslim milletleridir. Bunların içinde en önemlisi Ermeniler olup yaptıkları tiyatro faaliyeti aşağıda da göreceğimiz gibi onları Osmanlı sahnesinin en etkili faili hâline getirecektir. Ama bunun yanında, diğer gayrimüslim unsurların da tiyatroyla yakın ilişki kurdukları ve kendilerini bu yeni modern sanatsal araçla ifade etmeye çalıştığı bilinmektedir. Bunların en önemlisi Rumlardır. Metin And'ın belirttiğine göre Rumların kültür ve dinî örgütlerinin İstanbul'da çeşitli sahneleri bulunmaktadır. Burada çeşitli oyunlar sahneleyen ve yayımlayan Rumlar 1860 yılında *Neologos* isimli bir tiyatro dergisi de çıkarmışlardır.[10]

Ermenilerin tiyatro faaliyetinin temelinde Avrupa ile kurulan yoğun ilişki vardır. Söz konusu yoğun ilişki Ermenilerin dünyanın pek çok yerinde yürüttükleri yoğun ticaret ve eğitim faaliyetleri ile yakından ilgilidir.[11] Biraz da söz konusu faaliyetlerin sonucu olarak Ermenilerde matbaa kullanımı çok daha erken başlamış, matbaa kullanımıyla beraber Batı klasikleri çevrilmiş ve bu çeviriler Ermeni dünyasında dolaşıma girmiştir.[12] Osmanlı

9 And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 137-138.

10 And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 49-50; Johann Strauss, "Who Read What in the Ottoman Empire (19th-20th Centuries)?", *Middle Eastern Literatures,* 2003, c. 1, sy. 1, s. 22.

11 Boğos Levon Zekiyan, *L'Armenia e Gli Armeni: Polis lacerata e patria spirituale: la sfida di una sopravivenza*, Milano 2000, s. 91.

12 Vahe Oshagan, "Modern Armenian Literature and Intellectual History from 1700 to 1915", *The Armenian People from Ancient to Modern Times*, der. Richard Hovannisian,

Ermenilerinin Batı ile ilişkisinin en önemli aktörü ise 1717 yılında Sivaslı Katolik bir rahip olan Mıkhitar tarafından Venedik açıklarındaki San Lazzaro Adası'nda kurulan Mıkhitarist Manastırı'dır. Hem tüm Ermeni coğrafyasına seslenen bir yayıncılığın yapıldığı hem de ağırlıkla Osmanlı coğrafyasından gelen öğrencilerin eğitim aldığı bu Katolik manastırı Ermeniler için ilk ciddi tiyatro faaliyetlerinin de yapıldığı yer olmuştur. 1730'lu yıllardan başlayarak bu manastırda hem tiyatro metinleri yazılmış ve çevrilmiş hem de bu metinler rahipler tarafından sahnelenmiştir.[13] İşte, San Lazzaro Manastırı'nda ve ona bağlı okullarda eğitim alan gençler özel olarak İstanbul'da ama genel olarak Osmanlı'da da modern tiyatronun ilk adımlarını atan kimseler olacaklardır.

Bu gençlerden en önemlisi XIX. yüzyılın ortasında İstanbul'a dönen Sırabyon Hekimyan ve Mıgırdiç Beşiktaşlıyan'dır (ö. 1868). Ortaköy'de Beşiktaşlıyan, Beyoğlu'nda Hekimyan ve Hasköy'de Karekin Çaprastçıyan ve Mardiros Mınakyan (ö. 1920) önderliğinde kurulan küçük tiyatro grupları öncü niteliğine sahiptirler.[14] Bunlar temel olarak, Mıkhitarist geleneğin birikiminin semt okullarında dolaşıma sokulmasıyla ortaya çıkan tecrübelerdir, ama gündelik yaşamın ihtiyaçlarıyla karşılaşınca çeşitli değişimlere uğramışlardır. Modern Ermeni tiyatrosunun kurucusu Beşiktaşlıyan, Ortaköy'de önce klasik Ermenice ile yazılmış ya da klasik Ermeniceye çevrilmiş oyunlar sergiler. Ama halkın bu oyunlara çok rağbet etmemesi neticesinde, 1856 yılında kendi kaleme aldığı *Gornag* adlı tarihsel dramı sahneye koyar. Gündelik Ermenice ile yazılmış bu oyun tiyatronun halka inmesi bağlamında önemli bir kavşak noktası olacaktır.[15] Artık tiyatro İstanbul'da geniş kitlelerle buluşma imkânının kıyısına gelmiştir. Bu gelişimin ilk ciddi sonucu ise, Osmanlı'nın muhtemelen ilk profesyonel tiyatrosu olarak adlandırabileceğimiz Arevelyan Tadron'un (Şark Tiyatrosu) 1859 yılında yine Sırabyon Hekimyan tarafından kurulmasıdır.

Şark Tiyatrosu, Beyoğlu'nda kiralanan Café Oriental adlı yapıda Altınduryan Kardeşlerin desteğiyle faaliyetlerine başlamıştır. Grup temsillerini Ermenice, Türkçe ve İtalyanca vermiştir. Oynanan telif oyunların büyük kısmı Mıkhitarist yazarların yazdığı tarihsel dramlardan, repertuvarda daha büyük yer tutan çeviri oyunların ağırlığı ise melodramlar ve komedilerden oluşmaktadır.[16] Aslında 1860'lı yıllarda İstanbul'da tiyatro faaliyetleri, 1850'lerin sonu kadar canlı geçmeyecektir. Şark Tiyatrosu'nun ilk dönem etkinliklerinin devamlılık arz etmeyip tiyatronun birkaç sene sonra kapanmasını bunun bir göstergesi olarak değerlendirebiliriz. Bu maceranın hemen ardından, Bedros Mağakyan, çoğunlukla Şark Tiyatrosu'nun oyunlarını sahneleyen küçük bir tiyatro ekibi kursa da çok başarılı olamaz. Hekimyan, tiyatroyu 1865 yılında tekrar ayağa kaldırmaya çalışır ama bu çabası da istenen başarıyı getirmez ve Şark Tiyatrosu 1867 yılında bir daha dirilemeyecek şekilde kapanır.

Şark Tiyatrosu'nun dağılmasının ardından ortaya farklı gruplar çıkar. Bunlar içinde Osmanlı tiyatro tarihi için en çok önem arz edecek olanı Hagop Vartovyan'ın (Güllü Agop, ö. 1902?) Asya Tiyatrosu olacaktır. Yüzyılın en önemli Ermeni oyuncusu Bedros Atamyan (ö. 1891) ilk defa bu tiyatroda sahne alır ve modern Osmanlı tiyatrosunun belki de en önemli figürü olan Hagop Vartovyan'ın ismi ilk defa bu grupta yönetici olarak geçer. Tiyatro grubunun adı 1869 yılında, yani kuruluşunun iki yıl ertesinde değişerek Osmanlı Tiyatrosu olur. 1867 yılında kurulan grup ilk senesinde oyunlarını Naum Tiyatrosu'nda oynayacak ama daha sonra bir cambazhaneden tiyatroya çevrilen Gedikpaşa Sahnesi'nde çalışmalarına devam edecektir.

Esasında bu tarih, hem modern Osmanlı tiyatrosunun hem de Türkiye tiyatrosunun kuruluşu için bir milat kabul edilebilir. Bir yıl sonra, yani 1870'te, devlet Güllü Agop'a on yıl süreli olarak Kadıköy ve Üsküdar'da Türkçe tiyatro oynama tekeli verecektir. Bu önemli imtiyaz tiyatronun giderek halk için sıradan bir eğlence olmaya başladığı döneme denk gelmiştir. Biraz da bu durumun verdiği kudretle, on yıl içinde Osmanlı Tiyatrosu o güne kadar İstanbul'da kaydedilmiş bütün tiyatro tecrübesini kendinde toplayan bir deneyime ev sahipliği yapacaktır. Şarasan bu durumu, değerli kitabı *Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları*'nda "Öyle bir zaman geldi ki Türkiye Ermeni sahnesinin bütün çalışanları Vartovyan'ın ekibinde bir araya geldiler (1874)."[17] şeklinde ifade eder. Ama bu dönemin esas önemi o güne kadar kentte ağırlıkla Ermeni toplumu içinde gelişen tiyatro tecrübesinin Türkçe temsillerin verilmeye başlanmasıyla tüm İstanbul milletlerine açılması ve tiyatronun İstanbullular

Hampshire 1997, s. 143-144.

13 Bkz. Yervant Baret Manok, *Doğu ile Batı Arasında San Lazzaro Manastırı,* çev. Mehmet Fatih Uslu, İstanbul 2013.

14 Hasmik A. Stepenyan, *Hayatar Turkeren Grakanutyunı*, Erivan 2001, s. 182.

15 Vaçe Safaryan, *Mıgırdiç Beşiktaşlıyan*, Erivan 1972, s. 79-90.

16 Şarasan, *Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları*, çev. Boğos Çalgıcıoğlu, İstanbul 2008, s. 17-19.

17 Şarasan, *Türkiye Ermenileri Sahnesi,* s. 22.



3- Darülbedayi'nin ilk binası olan Letafet Hanım Apartmanı

için bir buluşma noktası hâline gelmesi olacaktır. Bu dönem içinde tiyatro yazarlığı Osmanlı'nın Müslüman entelektüelleri için önemli bir üretim alanı olarak görülecek ve özellikle Türkçe tiyatro üretiminde hem telif hem performans açısından bir patlama yaşanacaktır.

Aslında 1870 öncesinde de İstanbul'da Türkçe piyesler sahnelendiği yönünde çeşitli bilgilere sahibiz. Bunun bir örneği olarak 1847 yılında Molière'nin bazı oyunlarının Sultan Abdülmecid'in (1839-1861) isteği üzerine çevrildiğini ve saraydaki Müslüman müzik öğrencilerince sahnelendiğini biliyoruz.[18] Daha sonraki yıllarda ise Ermeni kumpanyalar çeşitli Türkçe oyunlar sergiliyorlar. Örneğin 1858 yılında, Naum Tiyatrosu'nda Sırabyon Hekimyan'ın çevirisiyle *Riyakâr ve Müseyyib* adlı oyun sahneye koyuluyor. Yine Naum Tiyatrosu'nda başka Türkçe müzikallerin sahneye koyulduğu[19] bilgimiz dâhilinde. Emre Aracı da *Gazetta musicale de Paris* adlı derginin haberine göre aynı yılda Naum Sahnesi'nde sekiz gün boyunca Türkçe oyunlar oynandığını ve bu oyunların çok büyük alakayla karşılandığını bildiriyor.[20] Hemen ardından, 1859 senesinde Balyan ailesinin maddi desteğiyle faaliyetlerine devam eden Ortaköy Tiyatrosu üyeleri, Hekimyan'ın önderliğinde Sultan Abdülmecid'e *Don Gregorio, Titizmeşrep Keremkâr, Mahcubiyetin Mükâfatı* ve *Don César de Bazan* adlı oyunları Türkçe

18 And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Osmanlı Tiyatrosu*, s. 28.

19 Stepanyan, *Hayatar Turkeren Grakanutyunı*, s. 183.

20 Aracı, *Naum Tiyatrosu,* s. 265.



4- Osmanlı döneminde çıkan tiyatro dergisi *Temâşâ*'nın 1918 tarihli nüshasının kapak resmi

oynuyorlar.[21] Yine Metin And'dan öğrendiğimize göre bizzat Hekimyan Türkçe oyunlar yazmış ama bu oyunların bugüne ulaşma şansı olmamıştır.[22]

1870'lere gelindiğinde hem Türkçe tiyatronun hem de Osmanlının çeşitli milletlerine aynı anda seslenecek teatral bir kurumun ihtiyaç hâline geldiği, daha profesyonelleşmiş bir tiyatroya gerek duyulduğu söylenebilir. İlginç bir şekilde Sadrazam Âlî Paşa 1870'te Türk, Rum, Ermeni ve Bulgarlardan oluşan bir Osmanlı Tiyatrosu kurmak girişiminde bulunmuş ama bu girişiminden netice alamamıştır.[23] Söz konusu ihtiyacı Vartovyan'ın kumpanyasının giderdiğini söylemek abes olmayacaktır. Fırat Güllü'nün sözleriyle: "Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası sadece Türkçe değil, imparatorluğun çok kültürlü yapısına uygun olarak çok sayıda Ermenice, az sayıda da olsa Bulgarca ve Rumca oyun da sergilemiş, dolayısıyla bu dillerde yürütülen tiyatro faaliyetlerine de katkı sunmuştur."[24] Ağırlığı Ermenice ve Türkçe oyunlardan oluşan repertuvarıyla ve ilerleyen yıllarda kadrosuna Müslüman oyuncular ve Müslüman yazarlar tarafından kaleme alınmış eserler katmak suretiyle Vartovyan'ın tiyatrosu Osmanlı'da ve İstanbul'da tüm halka seslenen ilk profesyonel tiyatro olacaktır.

Vartovyan Kumpanyası ile beraber tiyatronun siyasal kudretinin kavranması ve aynı süreçte modern kamusal alanın merkez faaliyetlerinden biri hâline gelmesi çeşitli kontrol ve düzenleme çabalarını beraberinde getirmiştir. Bunlardan en önemlilerinden biri 1873 yılında Osmanlı Tiyatrosu Edebiyat Heyeti'nin oluşturulmasıdır. Heyet, Namık Kemal (ö. 1888), Şemseddin Sami (ö. 1904) ve Âli Bey (ö. 1899) gibi dönemin ileri gelen entelektüellerinden oluşmaktadır. Fırat Güllü, heyetin tesis edilmesinin amaçlarını aşağıdaki gibi açıklar:

i) Türkçe tiyatronun o dönemde en önemli sorunu olarak görülen Ermeni oyuncuların telaffuz sorununun çözülmesi, ii) Avrupa dillerinden tercüme edilmiş eserler yoluyla tiyatro literatürünün zenginleştirilmesi; iii) Geçmişte üstünkörü bir biçimde yapılmış çeviri ve adaptasyonların ıslahı; iv) Mümkün olduğunca fazla sayıda eser yazarak millî tiyatro edebiyatının kalkındırılması.[25]

Heyet çalışmalarına ancak kısa bir süre devam edebilecek, kuruluşun hemen akabinde Namık Kemal'in *Vatan Yahud Silistre*'sinin sahnelenmesinin (1873) ardından çıkan olaylar Namık Kemal ve başka heyet üyelerinin sürgüne gönderilmesiyle sonuçlanınca fiilen ortadan kalkacaktır.

Heyet macerasından duyulan hayal kırıklığına rağmen Müslüman entelektüeller özellikle oyun yazarı olarak Vartovyan'ın tiyatrosunun aktif katılımcıları olmakta ısrarcı olurlar. Tiyatro bir yandan çift dilli repertuvarını sürdürür ama bir yandan da devletin ve yeni gelişen Osmanlı entelektüel sınıfının giderek harareti artan bir tür mücadele alanı olmaya devam eder. Bu süreçte ciddi değişiklikler de geçirir. Yukarıda da belirtildiği gibi ortada hem Ermenice hem Türkçe oynanan ortak bir repertuvar vardır ve Fırat Güllü'nün tespitinden anlaşıldığına göre aynı oyunlar neredeyse aynı oyuncularla iki dilde de sahnelenmektedir. Öte yandan,

21 And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 29.

22 Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu: Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı*, Ankara 1999, s. 41.

23 And, *Osmanlı Tiyatrosu,* s. 54.

24 Fırat Güllü, *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar: Osmanlıya Has Çokkültürlü Bir Politik Tiyatro Girişimi,* İstanbul 2008, s. 43.

25 Güllü, *Vartovyan Kumpanyası,* s. 96.

repertuvarlar birbirinin yolunu açmakta, herhangi bir çeviri oyun söz konusu dillerden birinde sahnelenmişse, bu durum aynı oyunun diğer dilde de oynanmasını kolaylaştırmaktadır Ama daha sonra Müslüman yazarlardaki "millî tiyatro" fikrinin gelişimine paralel olarak kumpanyanın oyun repertuvarı bir dönüşüm geçirir ve Türkçe oyunların sayısı Ermenice oyunlara kıyasla fazlalaşır. Özellikle Türkçe telif oyunların sayısı büyük bir hızla artmış, aynı artış Ermenice oyunlara yansımamıştır.[26]

Osmanlı Tiyatrosu'nun etkinliği 1870'lerin sonuna doğru azalmaya başlar. Bunun II. Abdülhamid iktidarıyla doğrudan ilgisi vardır Ama bu düşüşe rağmen tiyatro grubunun söz konusu on yılda, eşi bulunmaz yoğunlukta bir deneyimin öznesi olduğu açıktır. Verilen temsil sayısı itibarıyla bu on yıllık tecrübe şaşırtıcı rakamlara tanıklık etmiştir. Sadece Türkçe 200'den fazla oyun sergilenmiştir. Sadece bir sezonda 170'ten fazla temsil verildiği kayıtlara geçmiştir.[27] Avrupalı muadilleriyle kıyaslanınca bu gerçekten de çok yüksek bir sayıdır. Bu süreçte sıradan insanlar tiyatro seyircisi hâline gelmiş, tiyatro kamusal bir faaliyet olarak tescil edilmiştir.

1880'lerden itibaren tiyatro çok daha sıkı kontrol edilen ve çok daha az ürün verilen bir alana hapsolur. 1880'de Osmanlı Tiyatrosu'na verilen tekel sona erer. 1882'de Hagop Vartovyan gruptan ayrılmak durumunda kalacak ve saraya intisap edecektir. Bundan sonra kendisinin ekibinde yer alan tiyatrocuları, çok daha parçalı ve dağınık bir tiyatro macerası beklemektedir. Zira tiyatronun kamusal ve siyasi gücünden duyulan tedirginlik, bir uzlaşma, konuşma ve tanıma macerası olarak bu sanatın toplumsal çekiciliğinin önüne geçecektir. Bu tedirginliğin ilk örneklerinden biri olarak 1881 yılında Üsküdar ve Kadıköy'de Türkçeden başka temsiller verilmesi belediye tarafından yasaklanır. 1884'te Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yıktırılması kumpanya için büyük bir darbe olur. Çeşitli küçük gruplar İstanbul'un farklı yerlerinde oyunlar sergileseler de, pek çok ekip ve oyuncu şansını ülke dışında ve taşrada aramayı dener. 1892'de Şahinyan'ın kurduğu operet topluluğu gibi gruplar uzun zaman ayakta kalamazlar.[28] İlginç bir şekilde, Mınakyan (ö. 1920) önderliğinde "Tiyatro-i Osmanî" adlı bir grubun, cılız da olsa, faaliyetlerini sürdürdüğü görülmektedir.



5- Yıldız Sarayı tiyatro salonu

Tiyatro hayatındaki durgunluğun sona ermesi için 1908 senesini, II. Meşrutiyet'in ilanını beklemek gerekecektir. Bu tarihten sonra İstanbul'da bir "tiyatro salgını"nın başladığından söz edilebilir. Salgının ilk kısmı 31 Mart Ayaklanması'na kadar geçen süreyi kapsar. İlk başta Tanzimat yazarları ve onların siyasi tahayyülleri yeniden keşfedilerek sahneye sürülür. Şemseddin Sami'nin *Besa Yahud Ahde Vefa*'sı ve Namık Kemal'in *Vatan Yahud Silistre*'si coşkuyla sahnelenir ve izlenir.[29]

26 Güllü, *Vartovyan Kumpanyası,* s. 52-53.

27 Stepanyan, *Hayatar Turkeren Grakanutyunı*, s. 185-186.

28 And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 193-194.

29 Bu konuda ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. Bilge Seçkin, "Staging the Revolution: The Theatre of the Revolution in the Ottoman Empire: 1908-1909", yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2007.



31 Mart'ın ertesinde de bu coşku devam eder. Dönemin tiyatrosunun en önemli özelliğinin siyasi karakteri olduğu kolaylıkla söylenebilir. Bir yandan II. Abdülhamid zamanında sahneleme imkânı bulunamayan önemli Tanzimat yazarlarının oyunlarına ilgi sürerken, bir yandan çok sayıda yeni oyun yazılır. Metin And'ın sözleriyle, "Tiyatro eski yönetime duyulan hınç, yeni bir toplumsal döneme girişin verdiği sevinç taşkınlığının gösterildiği bir alan olmuştu[r]."[30] Bu taşkınlığı taşıyan nedenlerden biri de sosyal ve siyasi olaylar "vesilesiyle" tiyatro sahnelemenin dönem içinde normal bir vaka hâline gelmesi olacaktır.[31]

30 Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu: 1909-1923*, Ankara 1971, s. 15.

31 And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu,* s. 22.

1908'den Cumhuriyet'e kadar olan dönem içinde İstanbul'daki tiyatro hayatı için en önemli gelişmenin Darülbedayi'nin kurulması olduğu söylenebilir. 1914 yılında İstanbul Belediye Reisi (Şehremini) Cemil (Topuzlu) Paşa (ö. 1958) tarafından modern bir konservatuvar niyetiyle kültür hayatına kazandırılan kurumda müzik ve tiyatro bölümleri bulunmaktadır. Konservatuvarı kurmak için önemli tiyatro adamı André Antoine (ö. 1943) İstanbul'a çağrılmış ve Antoine'nin önderliğinde dönemin önemli tiyatro insanları Darülbedayi'de ders vermeye başlamıştır. Fakat I. Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle Antoine ülkesine dönmek durumunda kalacak, Darülbedayi ise dönem içinde istenen hedeflere büyük ölçüde ulaşamayacaktır. 1916'dan itibaren kurum eğitim yönünden çok, bir tiyatro grubu olarak hareket edecek; biraz da dönemin karışıklığının etkisiyle çok sayıda tiyatro insanının girip çıktığı, sıklıkla sorunların yaşandığı bir kurum olarak dönem sonuna kadar güçlükle de olsa ayakta kalacaktır. Darülbedayi, Cumhuriyet döneminde tiyatro hayatı içinde daha önemli bir role sahip olacak ve Şehir Tiyatroları'na dönüşecektir.

Dramatik Edebiyat

İstanbul'daki modern tiyatro macerasının en önemli dinamiklerinden biri de tiyatronun bir modern edebiyat türü olarak hızla yaygınlaşmasıdır. Özellikle 1870-1880 arasında yoğun bir dramatik edebiyat üretimi olacak, üretilen tiyatro metni sayısı dönem içinde en önemli tür olarak görünen romandan kat be kat fazla olacaktır. Namık Kemal *Celâleddin Harzemşâh* isimli oyununun önsözünde bu durumu "[Tiyatronun] dilimizde hikâye kısmından birkaç kat fazla ilerleme gösterdiği meydandadır. Bugün neşriyatımız içinde telif olsun tercüme olsun en güzel hikâyelerimizden daha güzel yirmi beş otuz oyun bulabiliriz."[32] şeklinde özetler. Tanzimat'ın Namık Kemal, Şemseddin Sami, Recaizade Mahmud Ekrem (ö. 1914), Abdülhak Hâmid (ö. 1937) gibi öne çıkan kalemlerinin hepsi tiyatrolar kaleme almışlardır.[33] Aynı durum 1908'den sonra da geçerli olacak, bu öncü isimlerden derinden etkilenen II. Meşrutiyet yazarları tiyatroya ve dramatik edebiyata benzer şekilde önem vereceklerdir. Servet-i Fünûn'un

32 Namık Kemal, "Mukaddime-i Celal", *Celaleddin Harzemşah*, haz. Oğuz Öcal, Ankara 2005, s. 13. II. Meşrutiyet'te yazılmış oyunların içerik bakımından sınıflandırmasını yapan bir çalışma için bkz. Alemdar Yalçın, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara 2002.

33 Tanzimat döneminde yazılan kaleme alınan dramatik edebiyat eserlerinin bilançosu için bkz. Gıyasettin Aytaş, *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara 2002.



6- Millî Osmanlı Tiyatro Heveskerân Cemiyeti üyeleri

önemli yazarlarından Hüseyin Cahit (Yalçın) (ö. 1957), Mehmet Rauf (ö. 1931) ve Cenab Şahabeddin (ö. 1934) tiyatro metinleri yazmış ve tiyatro faaliyetiyle yakından ilgilenmişlerdir. Aynı ilgi Fecr-i Âtî topluluğu içinde yer alan Şehabeddin Süleyman (ö. 1921), Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) (ö. 1974) ve Tahsin Nahid (ö. 1909) gibi yazarlar için de geçerlidir. 1908'den Cumhuriyet'e giden dönemde, Cumhuriyet'in önemli şair ve yazarları olacak kalemler de dönemin tiyatro coşkusundan paylarını almıştır. Midhat Cemal (Kuntay) (ö. 1956), Yusuf Ziya (Ortaç) (ö. 1965) ve Reşat Nuri (Güntekin) (ö. 1956) bu kalemlerin arasındadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarının en önemli tiyatro müellifleri olan Musahipzade Celal (ö. 1959) ve İbnürrefik Ahmed Nuri (ö. 1935) de telif eserleri ve uyarlamalarıyla döneme imzalarını atmışlardır.

Tiyatro Mekânları

İstanbul'daki tiyatro faaliyetleri değişik semtlerde çok sayıda farklı binada gerçekleştirilmiştir. Bunların önemlilerinin başında, yukarıdaki paragraflardan da anlaşılabileceği gibi, Beyoğlu'nda 1840'ta kurulmuş ve 1870'te bir yangında yok olmuş Naum Tiyatrosu gelir. Beyoğlu'ndaki diğer önemli tiyatro ise Fransız Tiyatrosu'dur (Palais de Cristal).[34] Bunların dışında Beyoğlu'nda dönem dönem önem kazanmış pek çok tiyatro binası ve evi vardır. Bunlar arasında Şark Tiyatrosu'nun ilk oyunlarını oynadığı Café Oriental (1864-?) onun gibi yine Naum Tiyatrosu'na komşu olan Rumeli Tiyatrosu (1861-1862) ve Café des Fleurs (1861-?), bugünkü St. Antoine Kilisesi'nin yerinde bulunan Concordia Tiyatrosu (1871-1906), zamanla farklı isimler alan Tepebaşı Tiyatrosu (1881-?) öne çıkanlardır. Beyoğlu'ndan sonra önemli bir tiyatro merkezi de Galata'dır. Burada profesyonel tiyatro mekânlarından çok eğlence merkezlerinin aynı zamanda tiyatro mekânı olarak da kullanılması söz konusu olmuştur.

Dönemin en az Naum Tiyatrosu kadar önemli olan bir tiyatro binası da Gedikpaşa Tiyatrosu'ydu. 1860'ta kurulan Souillier Cambazhanesi'nin dönüştürülmesiyle oluşturulan tiyatro, modern Osmanlı Tiyatrosu'nun en önemli yıllarına ev sahipliği yapacaktı. 1884'te, Ahmed Midhat Efendi'nin (ö. 1912) bu tiyatroda oynanan *Çengi* ve

34 Aytaş, *Tanzimatta Tiyatro,* s. 199. Ayrıca Naum Tiyatrosu hakkında yeni ve değerli bir çalışma için bkz. Aracı, *Naum Tiyatrosu*.



7- İstanbul'da bir tiyatro grubu

Çerkez Özdenleri oyunlarının saraya şikâyet edilmesinden sonra, bu önemli bina bir gecede yıktırılmıştır. Gedikpaşa etrafında, İstanbul kent merkezi çevresinde de birçok irili ufaklı tiyatro da mevcuttu.

Bunların yanında, elimizde hakkında kesin bilgiler olmasa da, Üsküdar'daki Aziziye Tiyatrosu en önemli tiyatrolardan biri olarak görünmektedir. En azından 1872'den itibaren oyunların sahneye koyulduğu bu tiyatronun etrafında, Üsküdar ve Kadıköy'de çok sayıda başka tiyatro mekânı da bulunmaktaydı: Üsküdar Bulgurlu Karyesi Libade Caddesi'ndeki tiyatro, Kadıköy Söğütlüçeşme Caddesi'nde Zamboğlu Tiyatrosu, Üsküdar Bağlarbaşı Çiftlik Gazinosu Tiyatrosu, Üsküdar Boyacı Sokağı'ndaki tiyatro, Üsküdar Horhor yöresinde Yeni Tiyatro, Üsküdar Çarşıboyu Demirciler içinden Yeni Tiyatro, Kuşdili Papaz Bahçesi, Üsküdar Posta yolunda Beyleroğlu Bahçe Tiyatrosu, Kadıköy Yoğurtçuçeşmesi'ndeki tiyatro, Kadıköy Kışlık Tiyatrosu, Üsküdar Bağlarbaşı Eşref Bey Cambazhanesi, Üsküdar Tophanelioğlu Belediye Tiyatrosu.[35]

Bu tiyatroların önemli bir kısmı 1908 sonrasına kalmamış olup binaları da genelde yetersizdir. Meşrutiyet ertesine kalan tiyatrolar içinde en önemlisi 1889 yılında yapılan Tepebaşı Tiyatrosu olacaktır. Bir diğer önemli tiyatro ise 1874 yılında yapılmış Yazlık Tiyatro'dur.[36] Bunların dışında Vezneciler'de, Bağlarbaşı'nda, Kadıköy'de, Cihangir'de, Beşiktaş'ta, Şehzadebaşı'nda, Galata'da vs. çok sayıda tiyatronun aralıklarla da olsa hizmet verdiğini biliyoruz ama bunların hiçbiri Naum ya da Gedikpaşa Tiyatrosu kadar önem arz etmiyor. Dönemin tiyatro mekânları açısından önemli bir gelişme de II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı'ndaki tiyatrosunun, Meşrutiyet'in ilk yıllarında halka açılması olmuştur. Burada Burhanettin Bey (Tepsi) (ö. 1947) grubunun (Burhanettin Tiyatrosu) çeşitli temsiller verdiğini biliyoruz.[37]

İstanbul'daki tiyatro mekânları 1980'den sonra ciddi artış göstermiş, özellikle özel tiyatroların oyunlar icra ettikleri küçük sahneler yaygınlaşmıştır.

35 And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 220.

36 And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu,* s. 68.

37 And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu,* s. 69.



8- İstanbul'daki tiyatro oyuncularından Madam Sarah



9- Tepebaşı'nda kendi adına bir tiyatro kuran meşhur tiyatroculardan Burhaneddin Bey bir oyun sergilerken



10- *Yıldız Böcekleri* adlı tiyatro oyununun müellifi Safveti Ziya Bey

Ama her şeye rağmen ilginç olan Cumhuriyet İstanbul'unun tiyatro mekânlarının sayısını Osmanlı dönemi mekânlarının sayısından hâlâ daha fazla olmamasıdır.[38]

Sahnedekiler

Osmanlı İstanbul'unda tiyatro sahnesinin oyuncularının büyük kısmını Ermeniler oluşturur. Ermeniler arasında amatör alanlarda tiyatro yapma fırsatı bulanların çokluğu ve özellikle Müslümanlar arasından kadın oyuncu çıkmasının dönem içinde imkânsız olması bu durumun sebepleri arasındadır. Bu Ermeni oyuncuların bir kısmı, özellikle Vartovyan'ın Tiyatro-i Osmanî'si ile beraber tamamen profesyonelleşir ve sadece bu iş üzerinden geçimlerini sağlarlar. Oyuncular hakkında en büyük eleştiri bozuk Türkçeleri olur. Gazeteler sıklıkla oyuncuların telaffuzundan şikâyet ederler. Bu sorunu gidermek için yukarıda belirtildiği gibi bir heyet kurulsa da, sonuç alınamaz.[39] Bu dönem aynı zamanda İstanbul'un modern anlamda popüler kültürle tanışmasına şahitlik edecektir. Oyuncular arasından yıldızlar çıkar: Siranuş (ö. 1932), Mari Nıvart (ö. 1885), Aznif Hıratçya (ö. 1920) ve Bedros Atamyan (ö. 1891) gibi oyuncular hayranlıkla takip edilirler. Örneğin büyük bir melodram yıldızı olarak öne çıkan ve halk tarafından çok sevilen Mari Nıvart'ın sahne üzerindeki trajik ölümü büyük olay yaratır, ardından yazılar ve öyküler kaleme alınır ve en önemlisi cenaze törenine binlerce kişi katılır.[40] II. Meşrutiyet döneminde de özellikle Vartovyan ve Mınakyan öncülüğünde 1870 sonrası tiyatroda yetişmiş oyuncuların ve sahne emekçilerinin faal olduğunu görürüz. Bu dönemin önemli bir farkı olarak hem Müslüman oyuncuların hem de Müslüman ismi almış gayrimüslim oyuncuların sayısında artış olması gösterilebilir.[41] Örneğin Türkiye tiyatrosunun kurucusu sayabileceğimiz Muhsin Ertuğrul bu dönemde yetişecektir.

Dönem süresince pek çok tiyatro topluluğu aktif hâldedir. Bir önceki yüzyılın en önemli tiyatro adamlarından Mınakyan'ın grubu ve yine bir önceki yüzyılın ilk Müslüman oyuncularından Ahmet Fehim'in (ö. 1930) ekibi oldukça aktiftir. Dönem içinde parlayan bir grupsa Burhanettin Bey'in topluluğu olacaktır. Ama süreç içinde en önemli olay, yukarıda da belirtildiği gibi, 1914

38 İstanbul'daki tiyatro binaları hakkında detaylı bilgi için 2011 yılında yayımlanan şu değerli kaynağa başvurulabilir: Yavuz Pekman v.dğr., *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları*, İstanbul 2011.

39 Pekman v.dğr., *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları*, s. 114-119.

40 And, *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 131-133.

41 And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu*, s. 31.



11- Tepebaşı Tiyatrosu'nda Namık Kemal'in *Vatan* adlı piyesi oynanırken

senesinde konservatuvarın yani Darülbedayi-i Osmanî'nin kurulmasıdır. Kurum, hem o güne kadar alaylı olarak sürmüş tiyatro faaliyetinin formelleşmesinde hem de Osmanlı içinde yarım asrı aşkın bir süredir biriktirilmiş tiyatro deneyiminin Cumhuriyet'e aktarılmasında kilit bir rol oynayacaktır. Böylelikle İstanbul'daki tiyatro Tiyatro-i Osmanî'den sonra ikinci büyük profesyonelleşme adımını atmış olur.

Süreç içinde oyunculuk açısında önemli bir gelişme Müslüman kadın oyuncuların sahneye çıkmasıdır. Hemen Cumhuriyet öncesinde, 1919'da, Afife Jale'nin (ö. 1941) sahneye çıkması ile başlayan süreçte Halide (Pişkin) (ö. 1959), Hülya (Gözalan, ö. 1973) gibi oyuncuların katılımıyla Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Meşrutiyet döneminde istenen ama başarılamayan şey gerçekleştirilmiş olacak, Müslüman kadınlar sahnede yerlerini alacaktır. Ama bu sürecin sıkıntısız olduğu düşünülmemelidir, kadınları sahneye çıkarmak için birçok özendirici tedbirin uygulanmaya çalışıldığı buna müteakip ilginin istenilen düzeyde olmadığı görülmektedir.[42]

Neticede, İstanbul'da modern tiyatro macerasının Osmanlı'nın çoğulcu toplum yapısının beraberce nefes alıp verdiği bir mecranın içinden yol alıp I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı ve tekleştirici ortamı içine varan bir öykünün içinde nefes aldığı söylenebilir. Kent hem tiyatro performansı hem de dramatik edebiyat bakımından benzeri kolay bulunmaz yoğunlukta bir tiyatro serüvenine ev sahipliği yapmıştır. Başta Metin And olmak üzere önemli tiyatro tarihçileri tarafından dökümü büyük ölçüde yapılmış bu tarih, hem Osmanlı'nın çoğulluğunu ve bu çoğulluğun kaybıyla ilişkili krizi hem de İstanbul'un sosyal ve kültürel tarihini çalışmak isteyenler için hâlâ büyük imkânlar sunmaktadır.

42 Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu,* Ankara 1983, s. 108-111.

CUMHURİYET DÖNEMİ İSTANBUL'UNDA TİYATRO

DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN*

Cumhuriyet'in ilanı sadece siyasal düzeni değiştirmemiş, Osmanlı'nın 600 yıllık sanat ve kültür hayatını da yeniden yapılandırmıştır. Türk tiyatrosu, Tanzimat'la başlayan Batılılaşma serüvenine bu dönemde devam etmiş ve bu doğrultuda gelişim göstermiştir. Yerli oyun yazarlarının yetişmesi, oyunculuktaki yeni yönelimler, tiyatro eğitimi, ödenekli ve özel tiyatroların bütçe sorunları, nitelikli tiyatro seyircisinin oluşturulması ve sayısının artırılması Cumhuriyet tiyatrosunun temel meseleleri olmuştur.

Bu dönemde İstanbul, tiyatro sanatının merkez şehri olma konumunu sürdürür. II. Meşrutiyet Dönemi'nden kalma tiyatro toplulukları çeşitli adlar altında bir araya gelerek oyunlarını; Fransız Tiyatrosu, Ferah Tiyatrosu, Odeon Tiyatrosu gibi sahnelerde sergilemeye devam ederler. Bu toplulukların başlıcaları; İstanbul Operet Heyeti, Hale Opereti, Benliyan Operet Kumpanyası, Yeni Operet Heyeti, İstanbul Şehir Opereti'dir. 1927'den sonra ise Cemal Sahir Opereti, Muhlis Sabahattin'in (ö. 1947) yer aldığı Şark Operet Heyeti ve Asri Operet gibi topluluklar da müzikli oyunlar ve operetler sahneye koyarlar.

Naşit'in geleneksel ortaoyununu sahnelere taşımasıyla oluşan tuluat tiyatrosu bir süre daha yoluna devam ederken Kel Hasan ve İsmail Dümbüllü (ö. 1973) ortaoyunu geleneğini vefatlarına kadar devam ettireceklerdir.

Darülbedayi'den İstanbul Şehir Tiyatroları'na

Türk tiyatrosunun en eski ve varlığını bugün de hâlen devam ettiren tek kurumu 1914 yılında kurulmuş olan Darülbedayi, yani İstanbul Şehir Tiyatroları'dır. Sadece Darülbedayi'nin tarihi bile Türk tiyatrosunun önemli bir kısmına kaynaklık eder. Dönemin İstanbul Şehremini Cemil [Topuzlu] Paşa'nın (ö. 1958) çabalarıyla tiyatro adamı André Antoine'nin (ö. 1943) Fransa'dan İstanbul'a davet edilmesiyle temelleri atılan Darülbedayi, Cumhuriyet İstanbul'unun ilk ödenekli tiyatrosudur.

Ancak II. Meşrutiyet Dönemi'nden devralınan maddi sıkıntılar, kadın oyuncuların sahneye çıkma sorunu, sanatçılar arasındaki anlaşmazlıklar, nitelikli bir tiyatro seyircisinin olmayışı Cumhuriyet'in ilk yıllarında Darülbedayi'yi dağılma ve kapanma tehlikesiyle karşı karşıya getirir. 1924-1925 yıllarında "Darülbedayi can çekişiyor!" diye basında haberler çıkmaya başlamıştır. Darülbedayi'nin kaderi Muhittin Üstündağ'ın 1926 yılında belediye başkanı olmasıyla değişir. Rusya'da tiyatro incelemeleri ve çalışmaları yapmış olan Muhsin Ertuğrul (ö. 1979), Darülbedayi'nin başına getirilir. 1927-1930 yılları arası Darülbedayi'de toparlanma ve düzenli bir kurum olma çabaları hâkimdir. Muhsin Ertuğrul göreve başlar başlamaz Batı tiyatrosunun kötü örneklerinden yapılan uyarlamalar yerine tiyatro tarihinin önemli başyapıtlarını sahne üstüne taşır. Yerli oyun yazarlarını teşvik eder. 1930 yılında Büyük Millet Meclisi'nde kabul edilen yeni *Belediyeler Kanunu* ile Darülbedayi doğrudan doğruya belediyeye bağlanır, kurumsallaşır ve 1934 yılından itibaren de resmen İstanbul Şehir Tiyatrosu olarak anılmaya başlanır.

31 Temmuz 1923 günü Darülbedayi sanatçılarının İzmir'de Mustafa Kemal'e verdikleri temsilde Bedia Muvahhit'in (ö. 1994) de rol alması, Cumhuriyet sonrası Türk kadınının sahneye çıkmasına öncülük eder. Neyyire Neyir (ö. 1943), Cahide Sonku (ö. 1981), Şaziye Moral (ö. 1985), Perihan Tedü (ö. 1992), Gülistan Güzey (ö. 1987) Türk tiyatrosunun kadın oyuncuları olarak İstanbul sahnelerinde boy gösterirler. 1930'lu yılların Darülbedayi oyuncuları, aynı zamanda kurumun efsanevi kadrosu olarak da belleklerde yerini alır. Bunlar; Ahmet Muvahhit (ö. 1927), Küçük Kemal, Raşit Rıza (ö. 1961), İ. Galip (ö. 1974), Behzat Butak (ö. 1963), Hazım Körmükçü (ö. 1944), Vasfi Rıza (ö. 1992), Muammer Karaca (ö. 1978), daha sonra Sami Ayanoğlu (ö. 1971), Talat Artemel (ö. 1957), Hadi Hun (ö. 1969), Ercüment Behzat (ö. 1984), Abdurrahman Palay (ö. 2002) ve İsmet Ay (ö. 2004) gibi sahnelerimizin unutulmaz isimleridir.

* Yıldız Teknik Üniversitesi



1- "Darülbedayi Seyahat Hatırası" olarak basılan pul (İBB, Atatürk Kitaplığı)


قیر چیچکی
چام ساقیزی

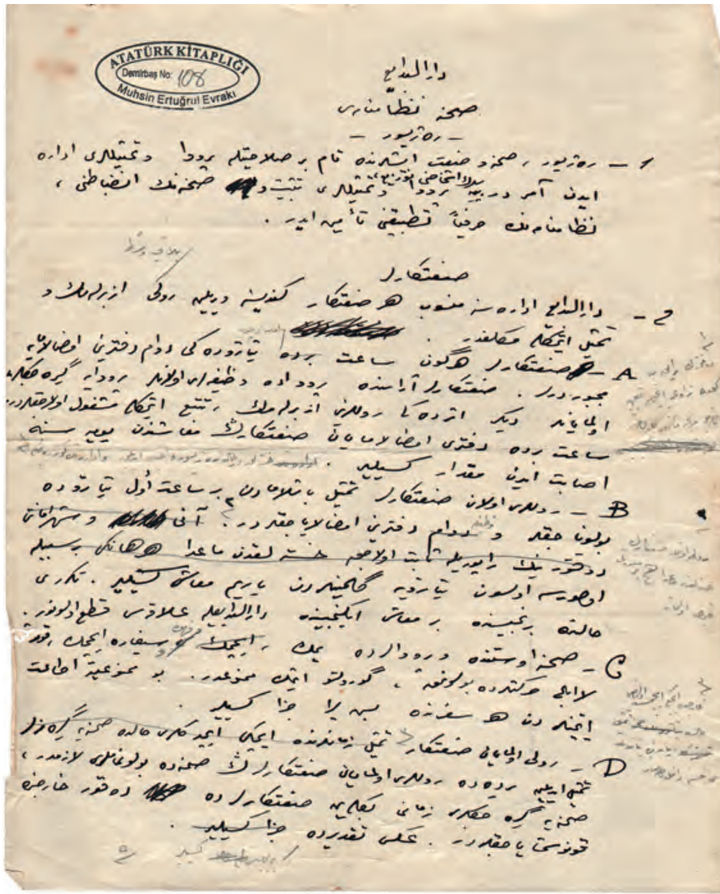
2- Darülbedayi'de oyun başlıkları ve oyuncular listesi (İBB, Atatürk Kitaplığı)

1930'lu yıllar çocuk tiyatrosu çalışmalarının da başladığı yıllardır. Muhsin Ertuğrul, Rusya'da bulunduğu sırada Moskova Çocuk Tiyatrosu'nun çalışma düzenini gözlemleme fırsatı bulmuştur. 1 Ekim 1935'te Tepebaşı Tiyatrosu'nda M. Kemal Küçük'ün kaleme aldığı *İlk Tiyatro Dersi* oyunuyla çocuk tiyatrosu fikri hayata geçer. 1930'lu yıllar Darülbedayi'nin müzikli oyunları sahnelere taşıdığı yıllardır. Muhsin Ertuğrul'un geniş seyirci kitlelerine ulaşmak ve tiyatroyu sevdirmek amacıyla geçici olarak benimsediği "operet" türü sayesinde sahneler Ekrem ve Cemal Reşit Rey Kardeşlerin, *Lüküs Hayat* (1933), *Deli Dolu* (1934), *Saz Caz* (1935), *Maskara* (1936), *Hava Civa* (1937) eserlerini kazanır. Aynı yazarlar *Adalar* (1934), *Alabanda* (1941), *Aldırma* (1942) isminde revüleri de kaleme alırlar. Ayrıca Muhlis Sabahattin'in *Ayşe, Çaresaz, Gülfatma* operetleri bu dönemin ürünleridir. Bu eserler seyirciyi salonlara çekerken dönemin eleştirmenleri Darülbedayi'nin operet gibi hafif oyunlar oynamasını eleştirirler. 1930 senesinde bir ilk daha gerçekleşir ve Türkiye'nin ilk tiyatro dergisi olan *Darülbedayi* okuyucularla buluşur. Daha sonraları *Türk Tiyatrosu* ve *Şehir Tiyatrosu* adlarını alan derginin yayımı bugün de sürmektedir.

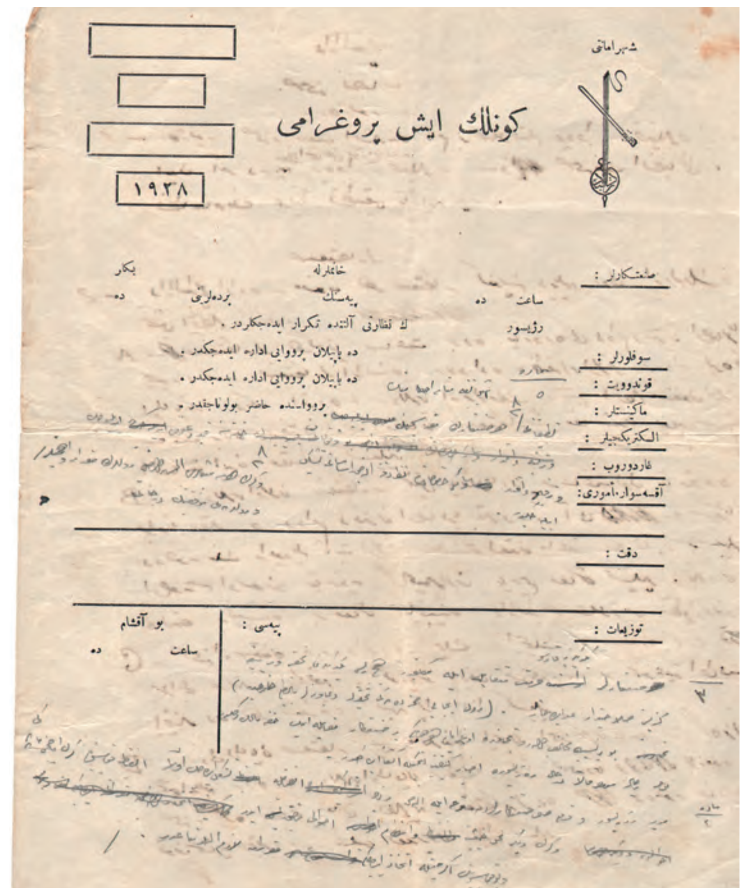
1935 senesine gelindiğinde İstanbul Şehir Tiyatrosu; Tepebaşı Tiyatrosu'nda dram ve komedi, Fransız Tiyatrosu'nda operet, Tepebaşı Asri Sinema'da çocuk tiyatrosu olmak üzere üç ayrı sahnede temsiller vermektedir. Muhsin Ertuğrul, seyirci azlığı nedeniyle neredeyse haftada bir yeni oyun çıkarmak zorunda olan kurumun temsil sayısını artırma yolunda "3 defadan 100 defaya" sloganıyla bir kampanyaya girişir ve Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü* oyunu, 1943-1944 sezonunda 100. temsili aşan ilk yerli oyun olur. 1945-1946 sezonunda ise, Edmond Rostand'ın *Cyrano de Bergerac*'ı 105 temsile ulaşan ilk çeviri oyun olacaktır.

1946 yılında dönemin İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Lütfi Kırdar'ın temelini attığı Açık Hava Tiyatrosu, bir yıl gibi kısa bir sürede bitirilerek Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Kral Oidipus* ile açılır. 1949'da Muhsin Ertuğrul, Ankara Tatbikat Sahnesi ve Devlet Tiyatrosu'nun başına geçerek kurumdan ayrılır. Bu ayrılığın hemen sonrasında belediye meclisinin hazırladığı yeni yönetmelikle oyuncular arasında huzursuzluklar baş gösterir. Bu yönetmelik gereğince 1952 yılında hangi oyunların oynanacağına karar veren bir "edebî heyet" oluşturulur. Yine aynı yıl İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başyönetmenliğine Alman dışavurumculuğunun temsilcisi yönetmen ve sahne tasarımcısı Max Meinecke getirilir. Onun döneminde Şehir Tiyatroları'nın repertuvarında yerli oyunların sayısı azaltılmış, buna karşılık Eminönü ile Beyoğlu'nda iki yeni sahne açılmıştır.

1950'li yılların sonuna gelindiğinde İstanbul Şehir Tiyatrosu Haldun Taner'in ifadesiyle "çürümüş bir tekne" konumundadır ve yeniden ayağa kalkabilmesi için "gençlik aşısına" ihtiyaç vardır. Kamuoyunun ve sanatçıların da desteğiyle 1959 yılında Şehir Tiyatroları'nın başına yeniden Muhsin Ertuğrul getirilir. İlk iş olarak tiyatroyu geniş kitlelere ulaştırabilmek için 1960'ta Kadıköy Tiyatrosu, 1961'de Üsküdar ve Fatih tiyatroları, 1962 yılında da Zeytinburnu Tiyatrosu ile Rumelihisarı surları içindeki yazlık tiyatro açılır. Bunlardan Saraçhane başındaki Fatih Tiyatrosu, Reşat Nuri adıyla ve Doğancılar



3- Darülbedayi Sahne Nizamnâmesi (Muhsin Ertuğrul'un el yazısıyla) (İBB, Atatürk Kitaplığı)



4- Darülbedayi'nin bir günlük iş programını gösterir cetvel (Muhsin Ertuğrul'un el yazısıyla) (İBB, Atatürk Kitaplığı)

semtindeki Üsküdar Tiyatrosu, Musahipzade Celal adıyla bugün de gösterilerine devam eden sahnelerdir. Zeytinburnu temsillerinden ise daha sonra vazgeçilir. Muhsin Ertuğrul, gençleri tiyatroya çekebilmek için öğrenci gösterimleri yapmış, bilet fiyatlarında indirime gitmiştir.

Dönemin genç oyuncularını çevresine alarak tiyatroya yeni bir soluk getirmeyi amaçlayan Muhsin Ertuğrul, bu amaçla; Ayla Algan, Beklan Algan, Genco Erkal, Tunç Yalman, Şirin Devrim, Engin Cezzar, Nüvit Özdoğru, Zihni Küçümen, Ergun Köknar, Çetin İpekkaya, Güngör Dilmen, Mengü Ertel, Duygu Sağıroğlu gibi isimleri Şehir Tiyatroları'nın bünyesine katar. Yine bu dönemde Şehir Tiyatrosu'nun repertuvarında Aziz Nesin, Çetin Altan, Cahit Atay, Melih Cevdet, Oktay Rıfat, Recep Bilginer, Orhan Asena, Adalet Ağaoğlu gibi genç Türk yazarların oyunlarına da yer verilir.

1964 senesinde Bertolt Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyununun temsili esnasında tiyatroya saldırılır, sanatçılar tartaklanır, afişler yırtılıp camlar kırılır. Sıkıyönetim tarafından sakıncalı bulunan oyun, daha sonra bilirkişi incelemesiyle aklanır. Ancak gelişmeler bununla sınırlı kalmaz, 1965'e gelindiğinde *Oppenheimer Olayı* oyununda da benzer durumlar yaşanır. Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* oyunu önce mahkeme kararıyla yasaklanır, ardından oyunun oynanmasına izin verilir. Çetin Altan'ın oyunlarını sahnelediği gerekçesiyle Muhsin Ertuğrul'a tahkikat açılır. Şehir Tiyatrosu'na uygulanan politik baskılar giderek artar. Son olarak Milli Eğitim Bakanlığı "başrejisörlük" kadrosunu kaldırır ve Muhsin Ertuğrul görevden alınır. Yetenekli genç sanatçıların bir bölümü istifa ederler. "Türk Tiyatro Yazarları Derneği" bir bildiri yayımlayarak bundan sonra oyunlarını Şehir Tiyatroları'na vermeyeceklerini belirterek boykota giderler.[2]

1967-1974 yılları arasında Şehir Tiyatroları'nın yönetiminde Vasfi Rıza Zobu vardır. Bu dönemde yerli oyunların oynanmasına ve genç yazarların eserlerinin desteklenmesine ara verilmiş, nitelikli oyunlar repertuvarlarda yer alamamıştır. Özdemir Nutku, 1970'li yılların başındaki Şehir Tiyatrosu için "yorumsuz, kişiliksiz, ne yaptığını bilmeyen, şaşkınlık içinde bir tiyatro"[3]

2 Sevda Şener, *Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Tiyatrosu*, İstanbul, ts. s. 164.

3 Özdemir Nutku, "Cumhuriyet Tiyatrosuna Genel Bir Bakış", *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, İstanbul 1999, s. 83.

yorumunu yapar. Bu arada 1969'da belediye tarafından Harbiye'de yeni bir tiyatro binası inşa edilir. Böylelikle Darülbedayi döneminden itibaren kullanılan Tepebaşı Dram (Petits-Champs) Sahnesi kaderine terk edilir ve kısa zaman içinde de bina yanarak tamamen kullanılmaz hâle gelir.

1974 yılında "istenen huzurun bir türlü sağlanamaması" nedeniyle Vasfi Rıza görevinden istifa eder ve genel sanat yönetmenliğine yeniden Muhsin Ertuğrul getirilir. Muhsin Ertuğrul'un fikrinde eskiden olduğu gibi genç sanatçılarla geniş halk kitlelerine ulaşmak, tiyatroyu indirimli gösterilerle parklara, spor salonlarına, stadyumlara, kahvelere taşımak vardır. Ancak genç sanatçılar artık merkezî yönetim yerine, yerinde yönetim anlayışıyla semt tiyatrolarına özerklik istemektedirler. 1976'da İstanbul Şehir Tiyatrosu, yürürlüğe giren yeni yönetmelikle beş bölüme ayrılır. Genel sanat yönetmeninin yetkilerinin kaldırılmasıyla Muhsin Ertuğrul bir kez daha Şehir Tiyatrosu'ndan ayrılır. Semt tiyatrolarının başına Beklan Algan, Başar Sabuncu, Hamit Akınlı, Burçin Oraloğlu ve Ergin Orbey atanır. Ancak politik çatışmalara daha fazla dayanamayan bu yönetmenler de istifa etmek zorunda kalırlar.

1978-1980 yılları arasında Şehir Tiyatrosu'nun başında Hayati Asılyazıcı vardır. Semt tiyatrolarının sanat yönetmelerini yeniden seçen, genç oyuncuları kurumun kadrosuna katan Asılyazıcı dönemi de 1980 askerî darbesiyle son bulur. Özgürlüklerin yasaklandığı bir döneme girilir. Vasfi Rıza Zobu yeniden Şehir Tiyatrosu'nun başına getirilir. Tekrar merkezî yönetim sistemi kabul edilerek semt tiyatroları bir bir kapatılır, yönetmenlerin yetkileri kısıtlanır. Tiyatroda görev yapan sanatçı ve yazarların büyük bir kısmı görevden alınır.

Şehir Tiyatrolarının kuruluşunun 70. yılında kurumun başına Devlet Tiyatrosu başdramaturgu ve genel sekreteri Gencay Gürün getirilir. 12 Eylül döneminin giderek güç kaybetmeye başladığı 1984'ten 1994'e kadar Gencay Gürün'ün yönetiminde Şehir Tiyatrosu, iç huzurunu yeniden kazanır. Kaybettiği seyircisini tekrar kazanmak için Muhsin Ertuğrul'un da başvurduğu yöntemle repertuvarda müzikallere ve operetlere yer verilir. Bu amaçla Rey Kardeşlerin *Lükûs Hayat* opereti bu sefer Haldun Dormen yönetiminde ve Suna Pekuysal, Zihni Göktay, Sezai Altekin, Alev Gürzap gibi sanatçıların unutulmaz performanslarıyla yeniden sahnelenir. Bugün hâlen gösterimi devam eden *Lükûs Hayat*, Şehir Tiyatrosu'nun efsanevi oyunları arasında yerini alır. Bu dönemde Zuhal Olcay, Cihan Ünal, Neco gibi kurum içi ve dışı sanatçıların bir araya geldiği *Evita* gibi müzikaller, Bilgesu Erenus'un *Misafir*, Murathan Mungan'ın *Taziye*, Ferhan Şensoy'un yeni bir yorumla sahneye koyduğu *Keşanlı Ali Destanı* gibi oyunlar seyirciyi yeniden salonlara çeker. Yine bu dönemde oyun araştırmaları ve deneysel çalışmalar yapmak üzere "Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı" (TAL) kurulur. Beklan Algan, Ayla Algan, Erol Keskin, Haluk Şevket Ataseven'in kurucu olarak görev aldıkları bu laboratuvar, Peter Stein, Joseph Szajna, Eugenio Barba gibi dünyaca ünlü tiyatro insanlarının öncülük ettiği yeni yaklaşımlarla araştırmalar yapar. Ancak eğitsel olarak çok önemli mesafelerin alındığı bu çalışmalar, sahneleme anlamında çok verimli olmaz.

2008 yılında Şehir Tiyatrosu'nun merkez sahnesi olan Harbiye Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu, bölgenin kongre vadisi olarak yeniden düzenlenmesi projesi kapsamında yıkılır. Yerine, bugün hâlâ kullanılan yeni tiyatro binası inşa edilir.

Bakırköy Belediye Tiyatrosu

Türkiye'nin belediye ödenekli ikinci tiyatrosu 1990 senesinde yine İstanbul'da Bakırköy'de kurulur. Kuruculuğunu Zeliha Berksoy'un yaptığı bu tiyatro, Devlet Tiyatroları'nın "bölge tiyatroları" anlayışına benzer bir anlayışla çalışır ve Bakırköy'de yaşayan İstanbullular için oyunlar sahneler. İlk defa Aziz Nesin'in *Demokrasi Gemisi* oyunuyla da perdelerini açar. Genel sanat yönetmenliğini Pekcan Koşar ve Müşfik Kenter'in de yaptığı Bakırköy Belediye Tiyatrosu, oyunlarını iki önemli tarihî yapının dönüştürülmesi sonucu kazandığı Yunus Emre Kültür Merkezi ve İspirtohane Kültür Merkezi'nde sergiliyor.

Devlet Tiyatrosu ve İstanbul

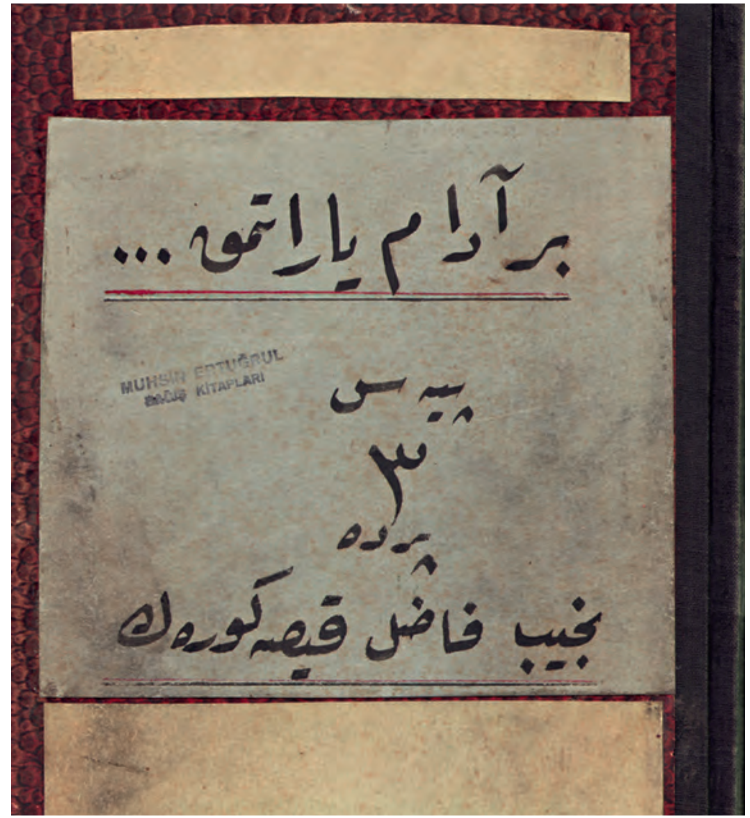
İstanbul'da Devlet Tiyatrosu tarihini yazmak aslında bir binanın tarihini yazmakla başlar ki o bina bugün hâlâ akıbeti meçhul olan Atatürk Kültür Merkezi'dir. Cumhuriyet'in ilanından sonra İstanbul'a yakışır modern ve Batı tarzı büyük bir opera binası yapma fikri bu tiyatronun temelini atmıştır. Binayla ilgili ilk tartışma öncelikle nereye yapılacağı noktasında çıkar. 1929 yılında bir Alman yapım ortaklığının başvurusuyla ilk önce Taksim, sonra Tepebaşı Bahçesi mekân olarak kararlaştırılır. Ardından Sultanahmet Meydanı düşünülse de buraya Müzeler Müdürlüğü, diğer bir mekân alternatifi olarak gündeme gelen Surp-Agop Ermeni Mezarlığı'na da Ermeni Vakfı izin vermez. 1935'e gelindiğinde hâlâ tiyatronun nereye

ve kim tarafından yapılacağı kesinleşmiş değildir. Şehircilik uzmanı Henri Prost tiyatronun Tepebaşı'na yapılmasını uygun görse de sonuçta binanın temelleri, 1946 yılında Taksim'e atılır. Mimar Auguste Peres'in projesinin temeline bir şişe içinde; Vali ve Belediye Başkanı Lütfi Kırdar ile Muhsin Ertuğrul, Vasfi Rıza, Galip Arcan, Behzat Butak gibi sanatçıların imzalarının bulunduğu bir tutanak da konur.[4] Ancak aradan 7 yıl geçmesine rağmen binanın ancak %30'u bitirilebilmiştir. 1956'da yüksek mimar-mühendis Hayati Tabanlıoğlu yönetiminde inşaata yeniden başlanır ve 1969 senesinde bina tamamlanır. Tasarısından tam 40 yıl sonra İstanbul Kültür Sarayı adıyla açılan yapı, Şehir Tiyatrosu'na değil, Devlet Tiyatrosu'yla Devlet Opera ve Balesi'nin ortak kullanımına verilir. Yıllarca modern bir sahnenin özlemini ta yapım aşamasından itibaren çeken İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun sanatçıları için binalarını elden yitirmek tam bir yıkım olur. İlk temsiller Devlet Tiyatrosu ve Operası'nın İstanbul'da yerleşik toplulukları olmadığından Ankara'dan gelen turneler ile verilir.

Fakat asıl yıkım 27 Kasım 1970 gecesi yaşanacaktır. Devlet Tiyatrosu *Cadı Kazanı* oyununu sahnelerken sabotaj mı yoksa kaza mı olduğu anlaşılamayan bir yangında İstanbul Kültür Sarayı yanar. Sanatçılar binanın tekrar yapımı konusunda ikiye ayrılırlar. Sonunda 1977 yılında tadilat gören bina Atatürk Kültür Merkezi (AKM) adıyla yeniden açılır. Can Gürzap, Devlet Tiyatrosu'nun İstanbul birimini kurması için görevlendirilir. İstanbul Devlet Tiyatrosu 1979-1980 sezonunda *Deli Dumrul, Duruşma, Antigone* oyunlarıyla perdelerini açar. İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun ilk oyuncuları arasında Zeynep Irgat, Nihat İleri, Zuhal Olcay, Civan Canova, Arsen Gürzap, Haluk Kurtoğlu, Macit Flordun, Şerif Sezer, Derya Alabora, Müge Gürman da vardır. 1993 yılında otuz sanatçı "özel ve özgür" bir tiyatro isteğiyle Devlet Tiyatroları tarihinin ilk ve tek birim tiyatrosunu kurarlar. AKM'nin deposundan bozularak meydan sahne benzeri inşa edilen Aziz Nesin Sahnesi'nde oyunlar sergileyen biriminin en çok tartışılan oyunu Müge Gürman yönetimindeki *Hamlet* olur.

2007 yılına kadar perdeleri açık kalan AKM'ye, 2010 Avrupa Kültür Başkenti Projesi kapsamında, yerine daha iyisi yapılmak için yıkım kararı verilir. Ancak bazı aydın ve sanatçılar binanın yıkılmasına karşı çıkarlar. Sonunda AKM'nin yıkımından vazgeçilerek bina, onarım için boşaltılır. Hâlen (2013) bu onarım devam etmektedir.

4 Rakım Ziyaoğlu, *Yorumlu İstanbul Kütüğü*, İstanbul 1985, s. 80.

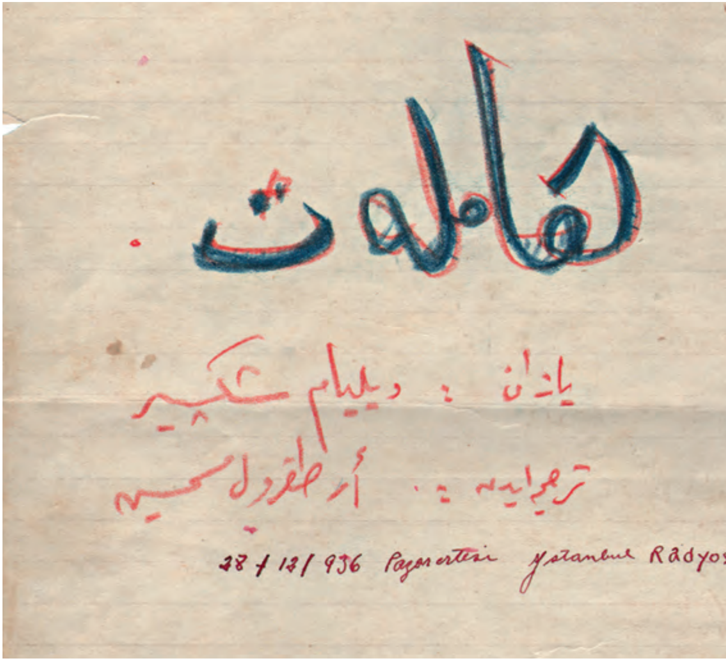


5- Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* oyununun kapağı (İBB, Atatürk Kitaplığı)

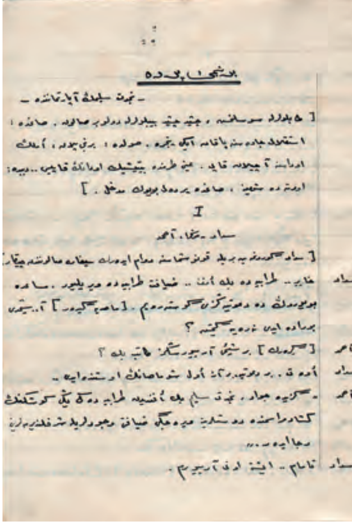
İstanbul'un Özel Tiyatroları

Cumhuriyet'in ilk yıllarında genellikle Darülbedayi oyuncularının çeşitli adlar altında bir araya gelmesiyle kurulan ve maddi imkânsızlıklar, mekân sıkıntısı, oyuncu anlaşmazlıklarıyla ömürleri kısa olan ve çoğunlukla vodviller ve uyarlamalar sahneleyen tiyatro topluluklarına rastlarız.

İstanbul, özellikle özel tiyatroların merkez şehri konumundadır. Genellikle Beyoğlu ve çevresinde perde açan bu topluluklara son zamanlarda Anadolu yakasından Kadıköy ve civarından da gruplar katılmıştır. Bugün olduğu gibi geçmişte de oyuncu ve yapımcıların bir araya gelmesiyle birçok tiyatro topluluğu kurulmuş, kimisi kısa ömürlü olurken kimisi adını tiyatro tarihine yazdırmış, maalesef çok azı da yarattığı geleneği günümüze kadar taşıyabilmiştir. İstanbul'da öne çıkan özel tiyatroların seyrine bakacak olursak, Cumhuriyet'in ilanından sonra kurulan ilk özel tiyatro Millî Sahne'dir. Oyunlarını Tepebaşı Tiyatrosu'nda sergileyen topluluğun ilk oyunları İbnürrefik Ahmet Nuri'nin (ö. 1935) uyarladığı *Sekizinci* ve *Hisse-i Şayia*'dır. Topluluk kurucusu Fikret Şadi (ö. 1941), "Türk Tiyatrosunu Himaye Cemiyeti"ni kurarak özel topluluklar arasında devletten yardım sağlayan ilk grup olmuştur. Topluluğun kadrosunda İ. Galip, Neyyire Neyir, Hazım Körmükçü,



6- Muhsin Ertuğrul tarafından tercüme edilen *Hamlet* oyunu





7a- *İstanbullu* adlı oyunun ilk perdesi (Muhsin Ertuğrul'un el yazısı)
7b- *İstanbullu* adlı oyunun kapağı (İBB, Atatürk Kitaplığı)

Kınar Hanım (ö. 1950), Afife Hanım (ö. 1941), Şehper, Anayis gibi oyuncular bulunmaktadır.

Muhsin Ertuğrul, 1924-1925 tiyatro döneminde İstanbul Şehzadebaşı'ndaki Ferah Sahnesi'nde İ. Galip, Behzat Butak, Neyyire Neyir, Hazım Körmükçü, Muammer Karaca, Kınar Hanım gibi bazı sanatçı arkadaşlarıyla bir araya gelerek tiyatro tarihimizde "Ferah Sezonu"[5] diye bilinen topluluğu kurar. Topluluğun en önemli yanı Faruk Nafiz'in *Canavar*, Vedat Nedim Tör'ün *İşsizler*, Sermet Muhtar'ın *Duvar Aslan*'ı gibi yerli oyun yazarlarının oyunlarını oynamalarıdır. Ancak Muhsin Ertuğrul ve Behzat Butak arasındaki tartışmalar ve maddi sıkıntılar nedeniyle topluluk 1925'te dağılır.

1930'da T.A.T kısaltmasıyla bilinen Türk Akademi Tiyatrosu, Darülbedayi geleneğinin kötü yansımalarına karşı çıkmak amacıyla kurulur. Kurucuları Ercüment Behzat ve Ertuğrul Sadi olan grup, Şehzadebaşı'nda yeniden onarılan Hilal Tiyatrosu'nda sahne alırlar.

1946 yılında Darülbedayi'de yetişmiş Muammer Karaca, kendi adıyla anılan Karaca Tiyatrosu'nu kurar. Tuluat tiyatrosu geleneği ile politik taşlamayı birleştiren Muammer Karaca, 1955 yılında yine kendi adıyla anılan Beyoğlu'ndaki binasına taşınır. İlk kadrosunda Adile Naşit, Selim Özcan, Aysel Gürel gibi oyuncular vardır. Topluluğun unutulmaz oyunu ise Refik Kordağ ve Muammer Karaca'nın ortaklaşa kaleme aldıkları ve 4.000'den fazla sahnelenen *Cibali Karakolu*'dur.

1951 yılında Muhsin Ertuğrul, Yapı ve Kredi Bankası'ndan aldığı yardımla Küçük Sahne topluluğunu kurar. Topluluğun ilk oyunu Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar*'ı olur. Çocuk sineması, müzikaller, tiyatro ve opera gibi sanat etkinliklerine de yer veren topluluk ayrıca *Küçük Sahne* adı altında bir de dergi yayımlar. Deneyimli sanatçıların ve yetenekli genç oyuncuların bir araya geldiği toplulukta; Lale Oraloğlu, Çolpan İlhan, Altan Karındaş, Cahit Irgat, Münir Özkul, Mücap Ofluoğlu, Haldun Dormen, Şükran Güngör, Pekcan Koşar, Kamuran Yüce ve Sadri Alışık da bulunmaktadır. 1955'te Muhsin Ertuğrul'un gruptan ayrılmasıyla topluluk dağılır.

1955 yılında Yale Üniversitesi'nde tiyatro mastırı yapıp İstanbul'a dönen Haldun Dormen'in yönetiminde sergilenen *Papaz Kaçtı* oyunuyla Dormen Tiyatrosu kurulur. Oyunlarını 1962 yılına kadar Küçük Sahne'de sergileyen topluluk, ardından 1962'de eski Varyete SES Tiyatrosu'nu onararak buraya geçer. Vodvil ve bulvar komedisi türlerinin en önemli örneklerini sunan topluluğun unutulmaz oyunları arasında *Sevgilime Göz Kulak Ol, Şahane Züğürtler, Yaygara 70, Yer Demir Gök Bakır* vardır. 2006 yılında 50. sanat yılını kutlayan Haldun Dormen'in ekolünden yetişen sanatçılar arasında Erol Günaydın, Nevra Serezli, Altan Erbulak, Metin Serezli, İzzet Günay, Nisa Serezli, Erol Keskin, Fikret Hakan, Asaf Çiyiltepe, Başar Sabuncu, Ayfer Feray, Füsun Erbulak, Göksel Kortay sayılabilir.

1960 Anayasası'nın sağladığı özgürlük ortamıyla İstanbul'da özel tiyatroların sayısında artış görülür. Klasik tiyatro akımlarının yanına avangart tiyatrolar da eklenir. Deneysel tiyatro yöntemleri arayan topluluklar "İtalyan sahne" düzeninin dışına çıkarak alternatif tiyatro mekânları açarlar.

5 Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Ankara 1983, s. 187.



8- İstanbul Şehir Tiyatrosu

1960'lı yılların başında, Yıldız ve Müşfik Kenter Kardeşler, Devlet tiyatrolarındaki görevlerinden istifa ederek Kent Oyuncuları'nı kurarlar. Genco Erkal, Şükran Güngör, Sadri Alışık'ın çekirdek kadroyu oluşturduğu topluluk, sırasıyla Karaca Tiyatrosu, Site Tiyatrosu ve Dormen (SES) Tiyatrosu'nun 18.00 matinelerinde sahne aldıktan sonra kendi imkânlarıyla yaptırdıkları Harbiye'deki Kenter Tiyatrosu'nu 1968'de *Hamlet* oyunuyla açarlar. Necati Cumalı'nın *Nalınlar*, Melih Cevdet'in *Mikadonun Çöpleri*, Güngör Dilmen'in *Ben Anadolu* gibi oyunları bugün hâlâ yılmadan perdelerini açan topluluğunun belleklerde iz bırakmış oyunlarındandır.

Haldun Taner'in yazdığı, Engin Cezzar'ın yönettiği ve Gülriz Sururi'nin Zilha karakteri ile ölümsüzleştiği *Keşanlı Ali Destanı*, 1960'larda kurulmuş Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu'nun en önemli oyunu olur. Küçük Sahne, Elhamra Tiyatrosu, Fatih Tiyatrosu gibi çok farklı mekânda sahne alan topluluk Güngör Dilmen'in *Kurban*, Yaşar Kemal'in *Teneke*, Nazım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin* oyunlarının yanı sıra *Kaldırım Serçesi, Kabare* gibi müzikalleri de sahnelere taşır.

1960'lı yılların başında kurulup kapandığı 1994 senesine kadar komedi tiyatrosunun yetkin örneklerini veren Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu, gücünü çağa ayak uyduramayan İstanbul orta sınıfının trajikomik durumunu sahne üstüne taşımasından alır ve bu şekliyle seyircisiyle arasında kopmaz bir bağ yaratır.

Dönemin özel tiyatroları arasında Beyoğlu Parmakkapı'daki sanat galerisinden bir oda tiyatrosuna dönüştürülen Gen-Ar Tiyatrosu, Oraloğlu Tiyatrosu, Nisa Serezli-Tolga Aşkıner Tiyatrosu, Nejat Uygur Tiyatrosu, Alpago Tiyatrosu, gibi topluluklar da unutulmaması gereken tiyatrolardır. Bunların yanı sıra 1960'ların deneysel tiyatroları, Asaf Çiyiltepe ve Attila Tokatlı yönetimindeki Arena Tiyatrosu ile elips biçimli, hareketli meydan sahnesiyle Metin Üstünel'in bir okul olarak kurguladığı LCC (Language and Culture Center) adı sayılması gereken tiyatrolardandır.

1967 yılında Haldun Taner, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Yalçın Gülhan öncülüğünde kurulan Devekuşu Kabare, 1970'li ve 1980'li yıllarda seyircisinin karşısına politik taşlamalar ile çıkar. Topluğunun ilk oyunu *Vatan Kurtaran Şaban* olur. Topluluğun oyuncuları arasında Perran Kutman, Cihat Tamer, Kemal Sunal, Selim Naşit



9- Muhsin Ertuğrul ve arkadaşları (İBB, Atatürk Kitaplığı)

gibi isimler yer alır. Topluluk, özellikle 1980'li yıllarda sahnelenen *Aşk Olsun, Deliler, Yasaklar, Beyoğlu Beyoğlu* oyunlarıyla büyük ses getirir. Ancak televizyonun hâkimiyetinin artması ve seyircinin salonlardan çekilmesiyle bu grup da 1992'de dağılır.

1969 yılında kurulan Dostlar Tiyatrosu, kuruluşundan itibaren göstermeci biçimi benimser. Kurucuları arasında Genco Erkal, Mehmet Akan, Şevket Altuğ, Arif Erkin olan topluluk, 1970'li yıllarda belgesel tiyatroya önem verir ve *Rosenbergler Ölmemeli*, *Havana Duruşması* adlı oyunların yanı sıra, Allende olayının irdelendiği Orhan Asena'nın *Şili'de Av*'ı ve maden grevini anlatan Haşmet Zeybek'in *Alpagut Olayı*'nı sahneler. Mehmet Ulusoy'un yönettiği, sahne tasarımını Metin Deniz, masklarını Kuzgun Acar'ın yaptığı, Zeliha Berksoy ile Genco Erkal'ın rol aldığı *Kafkas Tebeşir Dairesi* ise yine topluluğun en önemli oyunlarından olur.

1980'li yıllarda Egemen Bostancı'nın Şan Sineması'nı kiralamasıyla Şan Müzikholü dönemi başlar. *Yedi Kocalı Hürmüz, Hisseli Harikalar Kumpanyası, Artiz Mektebi, Bin Yıl Önce Bin Yıl Sonra* gibi prodüksiyonlarda Emel Sayın, Erol Evgin, Sezen Aksu, Adile Naşit, Şener Şen, Ayşen Gruda, Müjdat Gezen, Perran Kutman, Savaş Dinçel, İlyas Salman, Gülşen Bubikoğlu sahne alırlar.

Ferhan Şensoy yönetiminde 1980'de Ortaoyuncular kurulur. Grubun Küçük Sahne'de sahnelediği ilk oyun *Şahları da Vururlar*'dır. Genelde ince espirili, ironik toplumsal taşlamalardan beslenen Ortaoyuncular, sabit mekân arayışı içinde Şan Tiyatrosu'nu kiralar. Ancak 1987 yılında Şan Tiyatrosu, tamamen yanar. Ortaoyuncular 1988'de SES Tiyatrosu'nu onararak oyunlarını burada sahnelemeye başlar. Rasim Öztekin, Ali Çatalbaş, Derya Baykal, Baykal Kent gibi oyuncuların sahne aldığı toplulukta; *Soyut Padişah, İstanbul'u Satıyorum, Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* gibi eserler İstanbul seyircisinin severek izlediği oyunlar olur. Topluluğun İstanbul'un belleğinden silinmeyen bir projesi de Kuruçeşme kıyısına bağlı bir geminin "İçinden Dalga Geçen Tiyatro" adıyla seyyar tiyatro mekânına dönüştürülmesidir. *Ferhangi Şeyler,* Ferhan Şensoy'un 7 Mart 1987'den beri aralıksız oynadığı tek kişilik oyunu olacaktır.

1980'li yıllarda Hadi Çaman'ın Yeditepe Tiyatrosu, Zafer Diper'in Bizim Tiyatro, *Çılgınlar Kulübü* oyunuyla



10- İstanbul Şehir Tiyatroları'nda oynanan *Rumelihisarı* ve *Yedikule* temsilleri

müthiş bir çıkış yapan Ali Poyrazoğlu-Korhan Abay Tiyatrosu, Enis Fosforoğlu Topluluğu, Levent Kırca-Oya Başar Tiyatrosu, diğer özel tiyatrolardandır.

1990'lı yıllar tiyatro sanatının 1980 darbesi etkisinden kurtulmaya başlamasıyla yeniden canlanmaya, yeni tarzlar bulmaya çabaladığı yıllardır. Deneysel çalışmaların öne çıktığı bu dönemde Nihal Geyran Koldaş'ın öncülüğünde Bilsak Tiyatro Atölyesi kurulur. Atölye, Sevim Burak'ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* oyunuyla seyircinin ilgisini çeker.

Tiyatro-mekân ilişkisinden beslenen ve her yeni oyunda mekânı yeniden şekillendirerek oyunları kurgulayan, farklı ve alternatif bir tiyatro arayışıyla yola çıkan Kum-pan-ya, 1991'de Kerem Kurtoğlu ve Naz Erayda tarafından kurulur. Oyunlarını İstanbul Sanat Merkezi (İSM)'nde sergileyen topluluk, *Fayton Soruşturması, Canlanan Mekân, Haritadan Naklen Yayın, Vınnlamanın Binbir Yolu* gibi yapımlarla entelektüel seyircinin büyük beğenisini kazanır. Tarlabaşı'ndaki eski bir Ermeni-Katolik manastır binasının sanat merkezine dönüştürülmesiyle kazanılmış mekânda Mustafa Avkıran yönetimindeki 5. Sokak Tiyatrosu, Tiyatro Grup, Tiyatro Pera gibi topluluklar da sahne alır.

Şahika Tekand tarafından kurulan Stüdyo Oyuncuları ilk defa 1992'de Beckett'ten *Mutlu Günler*'i seyirciye sunar. Faaliyetini sürdürdüğü 21 yıl içinde, Şahika Tekand'ın geliştirdiği performativ sahneleme ve oyunculuk yöntemiyle oyunlarını Nişantaşı'ndaki mekânlarında sahnelerler.

Ahmet Levendoğlu, Zuhal Olcay ve Haluk Bilginer'in bir araya gelmesiyle 1990'da, Tiyatro Stüdyosu kurulur. Grup, *Aldatma, Derin Bir Soluk Al, Kan Kardeşler, Histeri*, *Balkon* ve özellikle *Çöplük* oyunlarıyla çağdaş tiyatronun nitelikli örneklerini sergiler. Zuhal Olcay ve Haluk Bilginer'in bu tiyatrodan ayrılmasıyla ikili bu kez 1999 yılında Oyun Atölyesi'ni kurar. Atölye, Steven Berkoff'un *Dolu Düşün Boş Konuş* oyunuyla büyük ses getirir. Topluluk 2002 yılından itibaren İstanbul Kadıköy'de perde açmaktadır.

1990'lı yıllarda İstanbul'un tiyatro hayatına katılmış diğer topluluklarsa 1995'te Gencay Gürün'ün yönetiminde Tiyatro İstanbul, Dilek Türker'in Tiyatro Ayna, Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu, Nedim Saban'ın yönetiminde Tiyatro Kare sayılabilir.

2000'li yıllarda özel tiyatroların sayısında yeniden bir artış gözlemlenmektedir. Özellikle Anadolu'nun birçok üniversitesinde tiyatro ve oyunculuk bölümlerinin açılması ve bu bölümlerden mezun öğrencilerin hem dizi film, hem de tiyatro



11- İBB Muhsin Ertuğrul Sahnesi

piyasasının merkezi olan İstanbul'a gelmesiyle tiyatro yaşantısı canlanmıştır. Bu dönemde, eski oyunlar yerine kendilerinin yazdıkları ve yine kendilerinin yönettikleri metinlerle küçük sahnelerde, bazen pub ve barlarda sahne alan topluluklarla karşılaşırız.

2002 tarihinde Işıl Kasapoğlu önderliğinde gençlerden oluşan dinamik bir grup Kocamustafapaşa'daki Çevre Tiyatrosu'nda Semaver Kumpanya'yı kurar ve *Onikinci Gece, Kuşlar Meclisi, Murtaza, Süleyman ve Öbürsüler* gibi oyunlarla "Haliç'in Öte Yanında Tiyatro" projesini başlatmış olur.

Alternatif sahne anlayışının bir diğer yansıması da Beyoğlu'nda Mısır Apartmanı'nın 4. katında 2005 yılında Murat Daltaban, Özlem Daltaban ve Süha Bilal tarafından kurulan DOT ile olur. DOT, Black Box (Kara Kutu) olarak adlandırılan, devingen ve değişken açık bir sahne şeklindeki mekânda; sert, sözünü sakınmayan, rahatsız edici, yapmacıksız bir tiyatro dili olan İngiliz "in-yer-face" akımının ilk örneklerini *Frozen-Donmuş, Sansürcü, Kürklü Merkür* gibi prodüksiyonlarla seyirciye sunar ve büyük ses getirir.

Mustafa Avkıran ile Övül Avkıran ise kurucusu oldukları 5. Sokak Tiyatrosu'nu Galatasaray'daki Garaj İstanbul'a taşırlar. İtalyan sahne düzeni dışında alternatif bir mekân olarak tasarlanan yapı, bugün bir sanat merkezi olarak dans ve müzik topluluklarıyla birçok yan disipline de kapılarını açmaktadır.

Kumbaracı 50'de sahne alan Altıdan Sonra Tiyatro, Galataperform, Maks-Kara Tiyatrosu, Talimhane Tiyatrosu, Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu, Sadri Alışık Tiyatrosu, Sarıyer Sanat Tiyatrosu, Tiyatro Kedi, Anadolu yakasında perde açan Ak'la Kara Tiyatrosu ve hem okul hem tiyatro olan Müjdat Gezen Sanat Merkezi bugün İstanbul'da perdelerini açan özel tiyatrolardan sadece birkaçı olarak sayılabilir.

İstanbul eski bir başkent olarak tüm güzelliklerin ve kültürün bugün de toplandığı, üretildiği ve yeniden Anadolu'ya dağıldığı bir mekân olarak gücünü korumaktadır ve Türkiye'nin tüm sanat hareketinin hem merkezi hem de yön vericisidir.

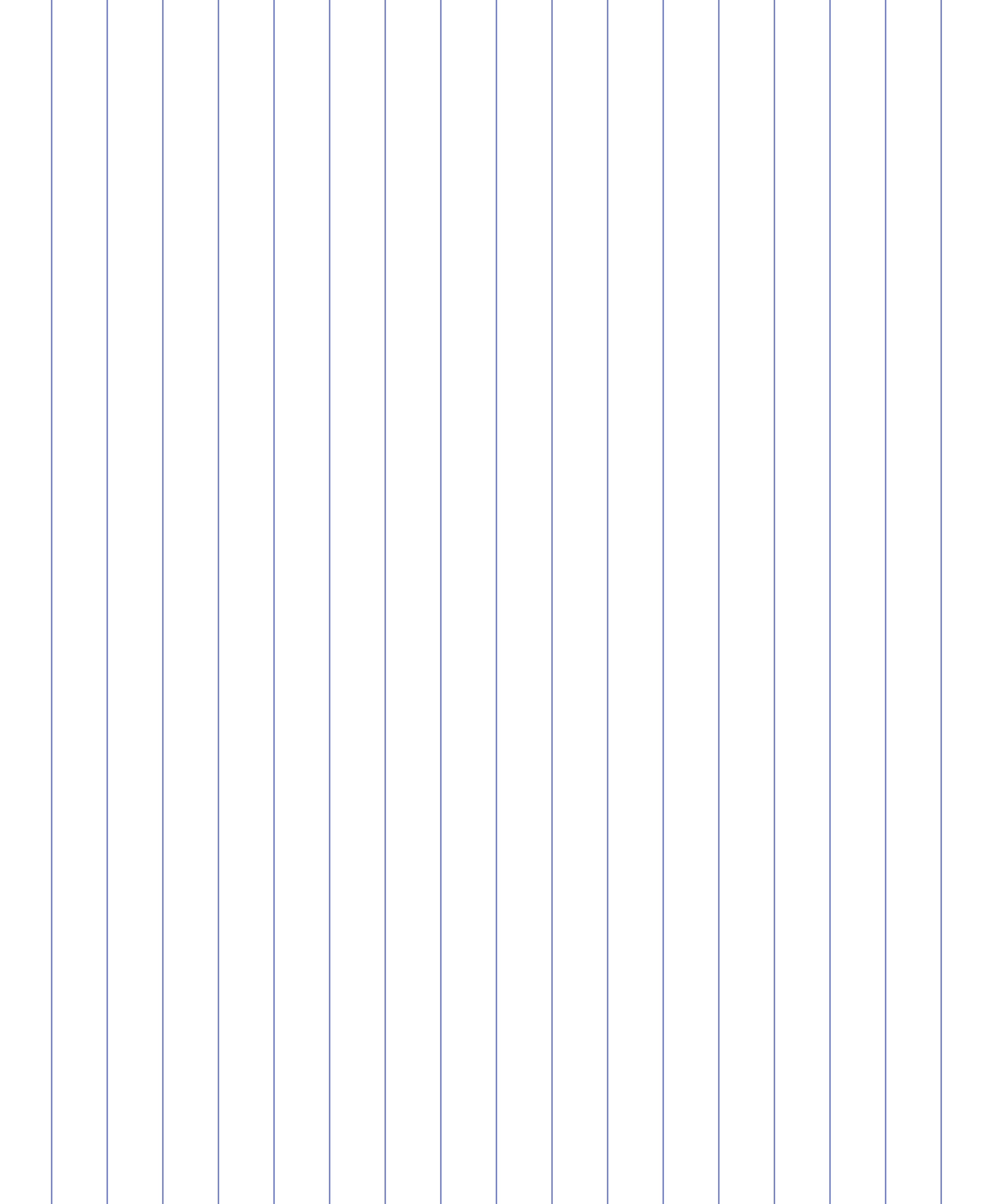
KAYNAKLAR*

Karaboğa, Kerem, *Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I*, İstanbul 2011.

Özsoysal, Fakiye, Metin Balay, *Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları III*, İstanbul 2011.

Pekman, Yavuz, *Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II*, İstanbul 2011.

* Dipnotlarda yer almayan kaynaklar.



OKUMA-YAZMA-KİTAP KÜLTÜRÜ

İSTANBUL MATBAALARI

(1453-1839)

KEMAL BEYDİLLİ*

İSTANBUL'DA İLK MATBAALAR

Avrupa'da XV. yüzyılda ortaya çıkan matbaa, asrın sonlarına doğru Osmanlı Devleti'ne iltica eden İspanyol Yahudileri tarafından İstanbul'a getirilmiş, bunu Rum ve Ermenilerin kendi matbaalarını kurmaları takip etmiş, 1727'de de bilindiği gibi İstanbul'da ilk Türk matbaası açılmıştır.

Matbaanın Avrupa'da, siyasi ve dinî parçalanmanın mücadele silahı olarak devreye girmesi ve özellikle Türk tehdidini "alacakaranlık kuşağı" dehşetinde abartılı bir şekilde yaymanın vasıtası olarak işlev görmesi, kısa zamanda önem kazanmasına ve yaygınlık arz etmesine yol açmış olmakla beraber, Osmanlı Devleti'nde gayrimüslim matbaalarında özellikle din konulu eserler basılmış, matbaa genelde eğitim amacı taşımaktan öteye geçmemiştir. İspanya'dan göçmüş olan ve İstanbul'a gelmeden birkaç yıl önce Napoli'de bir matbaa açan David ve Samuel ben Nahmias kardeşler tarafından basılan ve Yaakov ben Aşer'in standart bir hukuk kitabı olan *Arba'ah Turim* [Dört Sıra] İstanbul'da kurulan Yahudi matbaasının ilk ürünüdür (13 Aralık 1493). Bu eserde kullanılan hurufat Nahmias kardeşlerin daha önce İspanya ve Napoli'de bastıkları ilk kitapların harfleriyle aynıdır. Basımda kullanılan kâğıt ise Kuzey İtalya kökenlidir. İstanbul'da basılan ikinci eser olan *Roş Amana*'nın [İnancın Başı] basım tarihi 1505'tir. Oğulları Yasef ve Yaakov'la beraber Lizbon'dan gelen (1492) bir mülteci olarak, Selanik'te bir matbaa açan Don Yehuda Gedalya, 1504'te burada ilk eseri (Eski Ahit'in ilk beş kitabı: Tevrat) basar. İlk Yahudi matbaası İzmir'de Avraham ben Yedidya Gabay tarafından açılır ve 1675'e kadar faaliyet gösterir. Bu şehirde 300 yıl içinde 12 basım evi tarafından çoğunlukla din ağırlıklı olmak üzere 400'den fazla eser basılır. Burada 1838'den itibaren Ladino (Yahudi İspanyolcası) dilinde 117 eser basılmıştır. 1710-1778 yılları arasında İstanbul'da faaliyet gösteren ve İzmir'de de bir şube açmış olan Yano ben Yaakov Eskanazi tarafından kurulan matbaa, imparatorluğun en büyük matbaasıdır ve bu süre içinde 188 eser basmıştır. Yaakov'un hurufat dökümhanesinde Müteferrika Matbaası için gerekli hurufat dökümleri de yapılmıştır.[1]

İstanbul, ağır bir gelişme hızı göstermiş olmakla beraber, XVII. yüzyıla kadar giderek artan bir etkinlikle Yahudi matbaacılığının Venedik ve Amsterdam yanında, önde gelen merkezlerinden biri hâline gelir. Kurulan ilk matbaanın yeri belli olmamakla beraber, 1573'te İstanbul'a gelen Stephan Gerlach, Sokullu Mehmed Paşa'nın Kadırga'daki sarayına inen yol üzerinde böyle bir matbaanın varlığına işaret etmektedir.[2] Sabatay Sevi hareketi basım işlerini olumsuz etkiler ve 1683-1710 arasında İstanbul'da ve 1655-1695 arasında da Selanik'te kitap basılmaz. İstanbul, XIX. yüzyıla gelinceye kadar Yahudi matbaacılığının merkezi olarak kalmış ve burada 800 kalem eser basılmıştır. Daha sonraki tarihlerde Selanik öne çıkarak giderek daha fazla önem kazanmıştır.

İstanbul'da ilk Ermeni matbaası 1567'de açılmış ve kısa zamanda açılan çeşitli basımevleriyle Yahudi matbuatıyla kıyaslanacak derecelerde etkin bir yayım hayatı yaşanmıştır. İlk matbaanın kurucusu olan Tokatlı Apkar, matbaacılığı İtalya'da öğrenmiş, İstanbul'a döndüğünde gerekli malzemeyi beraberinde getirmiş olarak Surp Nigoğayos Kilisesi'nde ilk matbaayı kurmuştur. 1567-1569 arasında burada dilbilgisi, takvim ve ayin kitaplarından oluşmak üzere 5 eser basmıştır. Apkar'ın Eçmiadzin'e gitmesiyle Ermeni matbaacılığı uzun süre kesintiye uğrar.[3] 1677-1678 arasında faaliyet gösteren Eremya Çelebi Kömürcüyan Matbaası'yla yeni bir dönem

* İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi

1 Moshe Sevilla-Sharon, *Türkiye Yahudileri Tarihsel Bakış*. Jerusalem 1982, s. 90.

2 Stephan Gerlach, *Türkiye Günlüğü 1577-1578*, ed. Kemal Beydilli, çev. T. Noyan, İstanbul 2007, c. 2, s. 525.

3 Vağarşag Seropyan, "Ermeni Basımevleri", *İst.A*, III, 182.

başlamakla beraber, burada biri dinî diğeri Kudüs'le ilgili olmak üzere yalnızca iki kitap yayımlanmıştır. 1694'te kurulan Merzifonlu Kirkor Matbaası, 40 yıl faaliyette bulunmuş ve ağırlıklı olarak din konulu kitaplar basmıştır. 1700'de Asdvadzadur tarafından kurulan ve daha sonraları Arapyan Matbaası olarak tanınacak olan matbaa, uzun seneler hizmet vermiş ve çok sayıda eser basmıştır. 1703'te Sarkis Tbir Matbaası, 1752'ye kadar faaliyet göstererek yine dinî ağırlıklı olmak üzere 13 eser basmıştır. XVIII. yüzyılın son çeyreğinde faaliyet gösteren çeşitli matbaalar arasında 20'den fazla kitap basan Hovhannes Asdvadzaduryan Matbaası ve 20 yıl faaliyet gösteren Amira Miricanyan'ın Mayr Tıpradun adlı matbaası, diğer daha küçük matbaalar yanında öne çıkar ve bunların hepsi Ermeni matbaacılığının XVIII. yüzyılda gösterdiği etkinliği gözler önüne serer. Ermeni matbaacılığı Arap harfleri dâhil olmak üzere çeşitli hurufat döküm ustalarının yetişmesinde önemli katkı sağlamıştır. Nitekim Mühendishane Matbaası'nda kullanılan harflerin döküm ve eski basım tezgâhlarının onarımında emeği geçen ve dört oğluyla birlikte çalışan Arapoğlu Boğos 1814'te nesih dökümünü başarıyla gerçekleştirmiş ve 1817'de de ta'lik hurufat dökümünü üstlenmiştir.[4] Anadolu'da da yaygınlık arz eden Ermeni matbaacılığı, XIX. yüzyılda imparatorluğun önemli merkezlerinde yayım hayatını etkin olarak sürdürür.

İstanbul'daki ilk Rum matbaası, kiliseler arasındaki mücadelenin bir aracı olarak kurulur ve matbaacılık faaliyetine Londra'da başlayan Nikodemus Metaksas tarafından 1627'de açılır. Reformcu Patrik Kirillos Lukaris'in davetiyle gelmiş olan Metaksas, matbaa malzemelerini ve basım ustalarını beraberinde getirir. Beyoğlu'da açılmış olan bu matbaanın bastığı ilk eser *Museviler Aleyhine Bir Risale* (1627) adını taşır. 1628'de Cizvitlerin baskısıyla kapanır. Patrikhane'de kurulan matbaa ise 1798'den sonra etkin bir şekilde faaliyet göstermeye başlar. XVIII. yüzyıl boyunca Venedik, Viyana ve Memleketeyn prensliklerindekilerin yanında, Yunanca eser basan Balkanlar'ın tek ve en önemli matbaası Moshopolis'te (Voskopojë) faaliyet göstermiştir. 1731-1769 yılları arasında burada 21 eser basılmıştır.

II. Bayezid (1485) ve I. Selim (1515) dönemlerinde Müslümanların Arap harfleriyle eser basmalarının zaman zaman yasaklanmış olduğu ileri sürülmüş olmakla beraber, bunu tevsik etmek mümkün değildir. Avrupa'da


ترجمهٔ صحاح الجوهری لمحمد بن مصطفی الوانی
بسم الله الرحمن الرحیم وبه نستعین

1- Müteferrika Matbaası'nda basılan *Vankulu Lugatı*

"mağribî" hurufatla basılan Arapça eserler ise Osmanlı topraklarına erken tarihlerde satılmak üzere getirilmiştir. 1494'te Roma'da Arapça olarak basılan Nasîruddin Tûsî'nin *Öklides Şerhi*'nin serbestçe satışıyla ilgili olarak III. Murad'ın verdiği (Ekim 1588) ve bu eserin basımına ilave edilmiş olan ferman, yalnızca Türkçe basımın ilk örneğini teşkil etmekle kalmaz, o esnada basma kitaplara karşı herhangi ciddi bir önyargının bulunmadığını da gözler önüne serer. 1666'da ise Arap harfleriyle Türkçe olarak ilk İncil tercümesinin yayımlanmış olduğu bilinmektedir.

MÜTEFERRİKA MATBAASI

Osmanlı İstanbul'unda Müteferrika'dan önce Türk matbaasının işletmeye açılması için yabancıların çeşitli girişimlerde bulunduğuna değinen kayıtlar mevcut olmakla beraber, bunların sıhhatini tam olarak tahkik etmek mümkün değildir. Öncelikle Venedik kanalıyla

4 Kemal Beydilli, *Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishâne, Mühendishâne Matbaası ve Kütüphanesi (1770-1826)*, İstanbul 1995, s. 321.



2- Müteferrika Matbaası'nda basılan *Tuhfetü'l-kibâr fî esfâri'l-bihâr*

güzel hurufatlı bir matbaa takımının getirtilmiş olduğu, aynı şekildeki başka bir denemeye bir İngiliz girişimci tarafından teşebbüs edildiği, her ikisinin de malzemelerinin müsadere edilerek denize atıldığı, yalnızca İngiliz'in zararlarının karşılandığı, matbaa getirmek isteyen bir mühtedinin ise idam edildiği, IV. Mehmed zamanında da (1648-1687) yapılan girişimin ulemanın müstensihlerin geçim sıkıntısına düşecekleri uyarısı üzerine akim kaldığı, başka bir teşebbüsün ise sadrazam tarafından önlendiği gibi bilgiler bu anlamdadır.[5]

İlk Türk matbaasının nihayet 1727'de açılmasını genelde bir gecikme olarak değerlendirmenin, mevcut okuryazar kitlesi ve medrese talebelerinin gerekli kitaplarla yeterince donatılmış olması ve matbaanın açılmasından sonra basılan eserlerin ve satış miktarlarının sayısal verileri karşısında geçerli bir dayanağı yoktur. Bu gecikmeye, hayatlarını eser çoğaltmakla kazanan müstensihlerin karşı çıkmalarının etken olduğu savı, matbaaya karşı Avrupa'da da aynı kaygılardan hareketle belirli tepkilerin oluştuğu göz önüne alındığında geçerliliğini kaybeder. Nitekim Paris'te 6.000 müstensih ve kitap ressamı, matbaaya şeytani bir sanat olarak karşı çıktıklarında, işlerini kaybetme endişesinden hareket etmekteydiler. XVIII. yüzyılda Osmanlı topraklarında 80.000 müstensihin bulunduğu[6] ve bunların 6.000 kadarının İstanbul'da çalıştıklarına dair verilen rakamlar, eserlerin yeterli sayılarda çoğaltılabileceğini göstermesi yanında, ekonomik kaygılardan hareketle karşı çıkacak önemli bir kitlenin mevcudiyetine de işaret eder. Bu sorun, bilindiği gibi

5 Franz Babinger, *Stambuler Buchwesen im 18. Jahrhundert*. Leipzig 1919, s. 8.

6 Marsigli'den (*Stato Militare*, 1732, I, 40) naklen N. Jorga, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, Gotha 1911, c. 4, s. 362. Keza, Marsigli'yi kaynak göstererek sayıyı 90.000 olarak veren İsmail Hami Danişmend, *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, İstanbul 1972, c. 4, s. 16. Jale Baysal ise bunu yalnızca İstanbul'da çalışan müstensihlerin sayısı olarak verirken herhalde hataya düşer: *Müteferrika'dan Birinci Meşrutiyete Kadar Osmanlı Türklerinin Bastıkları Kitaplar*, İstanbul 1968, s. 9. Keza aynı şekilde, G. Oman, "Matbaa", *EI*², VI, 795.

İSTANBUL'DAKİ İLK TÜRK MATBAALARINDA BASILAN KİTAPLAR

KEMAL BEYDİLLİ

Müteferrika Matbaası

1. *Vankulu Lugatı,* Cevherî'nin Arapça maruf lügatinden hareketle Vankulu olarak tanınan Mehmed el-Vanî (ö. 1529) tarafından hazırlanan Arapça-Türkçe sözlük. 31 Ocak 1729 tarihinde 2 cilt hâlinde toplam 500 adet basılmıştır.

2. *Tuhfetü'l-kibâr fî esfâri'l-bihâr* [Kâtib Çelebi'nin Osmanlı Deniz Savaşlarına Dair Eseri], 5 tane harita ve şekil basılmıştır. 29 Mayıs 1729 tarihinde 1.000 adet basılmıştır.[1]

3. *Târîh-i Seyyâh der Beyân-ı Zuhûr-ı Ağvâniyân ve Sebeb-i İnhidâm-ı Binâ-i Devlet-i Şâhân-ı Safaviyân* [Afganlıların İran'ı İstilası ve Safavî Devleti'nin Çöküşünün Nedenleri]. Yazarı J. T. Krusinski (ö. 1756), Latinceden Türkçeye çeviren İbrahim Müteferrika görünmekle beraber bunun bizzat Krusinski tarafından yapıldığı da ileri sürülmektedir. 26 Ağustos 1729 tarihinde 1.200 adet basılmıştır.

4. *Târîhu'l-Hindi'l-garbî el-müsemmâ bi-Hadîsi nev* (Yeni Dünya Diye Adlandırılan Batı Hindistan Tarihi). 17 tane resim, harita ve cetveli bulunan[2] basılmış ilk resimli kitap, 5 Nisan 1730 tarihinde 500 adet basılmıştır.

5. *Acâibü'l-makdûr fî nevâîbi Timûr* [Timur Belası Tarihi]. Timur fetihlerinin anlatıldığı İbn Arabşâh'ın (ö. 1450) Arapça eserinden Nazmizade Hüseyin Murtaza'nın (ö. 1720) yaptığı Türkçe çeviri. 18 Mayıs 1730 tarihinde 500 adet basılmıştır.

6. *Târîhu'l-Mısri'l-cedîd ve kadîm* [Eski ve Yeni Mısır Tarihi]. Süheylî adıyla bilinen Ahmed bin Hemdem (ö. 1632) tarafından kaleme alınan, yaradılıştan 1515 senesine ve Osmanlı fethinden 1628/1629'a kadar gelen Mısır tarihi. 17 Haziran 1730 tarihinde 500 adet basılmıştır.

7. *Gülşen-i Hulefâ* [Halifelerin Gül Bahçesi]. Nazmizade Hüseyin Murtaza'nın Abbasî halifelerinden Osmanlı Sultanı III. Ahmed'e kadar gelen Müslüman hanedanlar tarihi. 16 Ağustos 1730 tarihinde 500 adet basılmıştır.

8. *Grammaire turque ou méthode courte & facili pour apprende la langue turque...* [Türk Grameri veya Türkçeyi Kısa Yoldan Kolay Öğrenme Yolu]. Jean-Baptiste Holderman (ö. 1730) tarafından hazırlanan bu eser, Mart-Kasım 1730 arasında 1.000 adet basılmıştır.

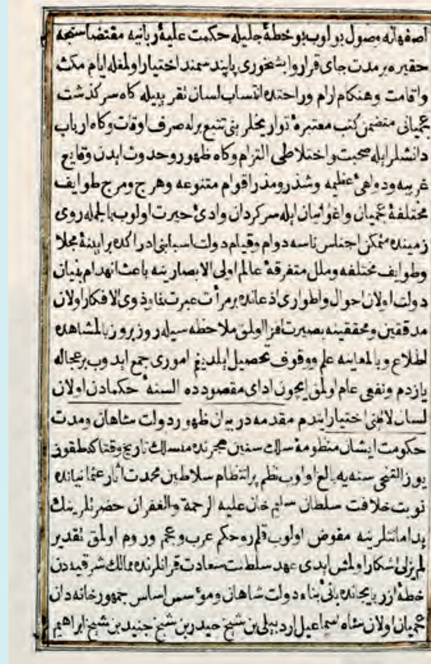
9. *Usûlü'l-hikem fî nizâmi'l-ümem* (Milletin Nizamına Dair Akılcı Öneriler]. İbrahim Müteferrika'nın kaleme aldığı bu eser, 1732 Şubat ayında 500 adet basılmıştır.

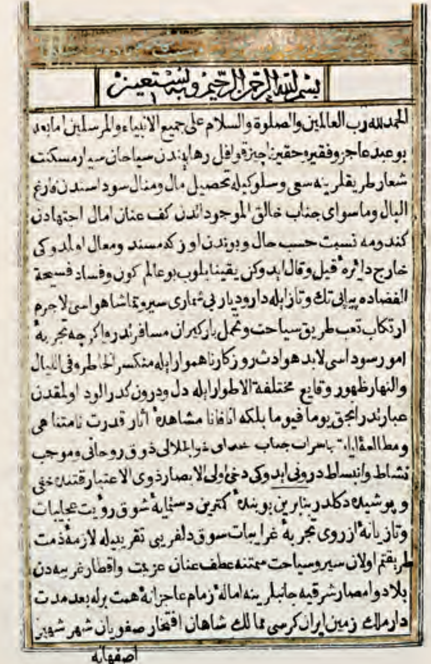
10. *Füyûzât-ı Mıknatisiyye* [Pusulanın Yararları]. 27 Şubat 1732'de 500 adet basılmıştır. Kitapta bir pusula resmi yer almaktadır.

11. *Cihannümâ* [Dünyayı Gözleten]. Kâtib Çelebi'nin bu eseri, 3 Temmuz 1732'de 500 adet basılmıştır. Müteferrika basımları içinde müstesna bir yer işgal eden bu eserde; 40 levhada 52 harita ve şekil arz bulunmakta olup bunlar sonradan elle renklendirilmiştir.[3]

12. *Takvîmü't-tevârîh* [Tarihler Takvimi]. Kâtib Çelebi'nin bu eseri, 14 Haziran 1733'te 500 adet basılmıştır.

13. *Târîh-i Na'îmâ. Ravzatü'l-Hüseyin fî hulâsati ahbâri'l-hâfikeyn* [Mustafa Naîma (ö. 1716) Tarihi]. 1574-1655 tarihleri arasındaki vukuatın zapt edildiği bu eser, Ekim 1734'te iki cilt hâlinde 500 adet basılmıştır.



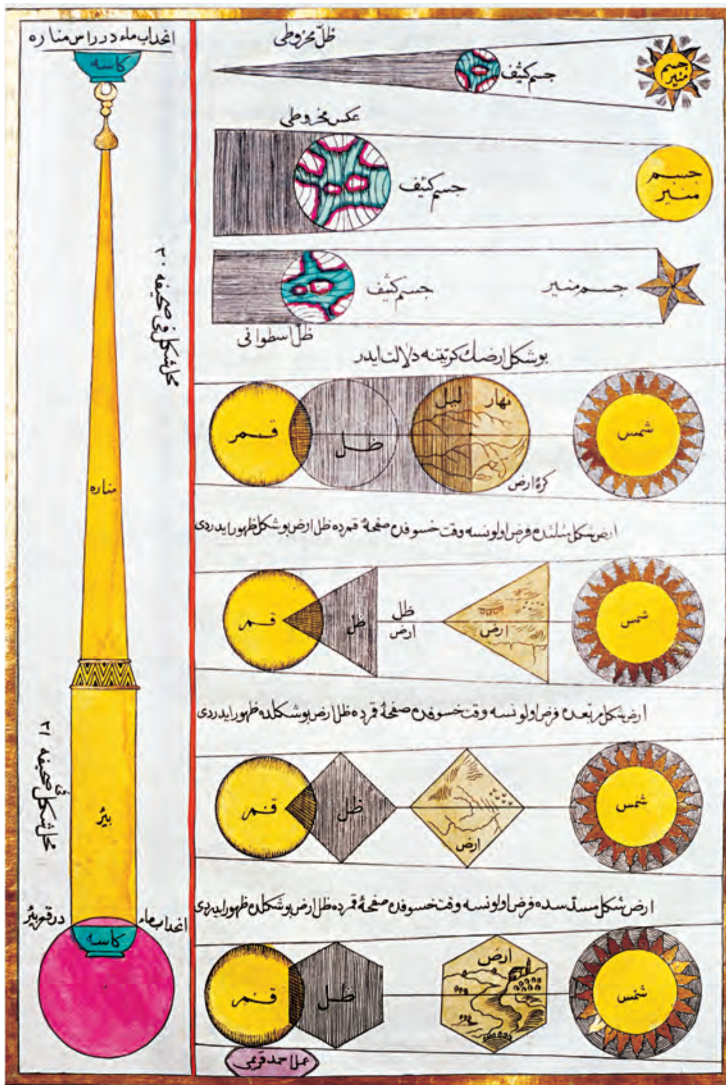


1- Müteferrika Matbaası'nda basılan *Târîh-i Seyyâh der Beyân-ı Zuhûr-ı Ağvâniyân ve Sebeb-i İnhidâm-ı Binâ-i Devlet-i Şâhân-ı Safeviyân*

1 Harita ve şekiller için bkz. Fikret Sarıcaoğlu, Coşkun Yılmaz, *Müteferrika Basmacı İbrahim Efendi ve Müteferrika Matbaası = Basmacı İbrahim Efendi and the Müteferrika Press*, çev. J. L. Kandur, İstanbul 2008, s. 192-205.

2 Resimler için bkz. Sarıcaoğlu ve Yılmaz, *Müteferrika*, s. 209-233.

3 Harita ve şemalar için bkz. Sarıcaoğlu ve Yılmaz, *Müteferrika*, s. 252- 317.



3- Müteferrika Matbaası'nda basılan *Cihannümâ*

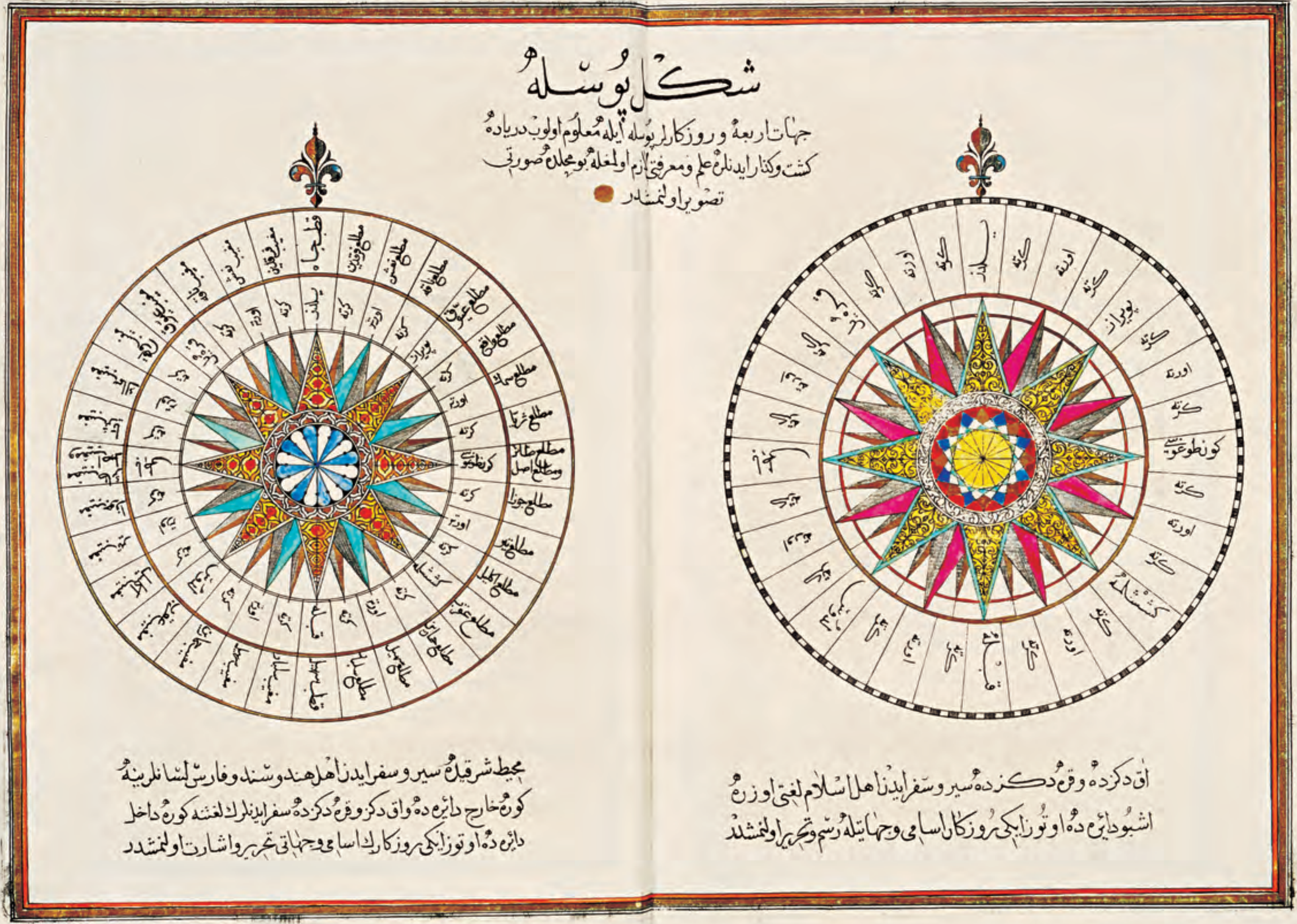


4- Müteferrika Matbaası'nda basılan *Târîhu'l-Hindi'l-garbî el-müsemmâ bi-Hadîs-i Nev*

yalnızca dinî konular dışında kalan eserlerin basılmasına izin verilmesiyle çözülür. Ulemanın matbaaya karşı çıkarak gecikmenin bir etkeni olduğu savının da kabul edilir bir tarafı yoktur. Basılan eserlerde matbaaya meşruiyet kazandırmak amacıyla şeyhülislamın fetva vermesi ve önde gelen ulemanın takrizler yazarak bu işi desteklediklerini göstermeleri dışında, Müteferrika'dan sonra matbaanın işletmesini üstlenenlerin kadılıklarda bulunmuş ilmiye mensuplarından oldukları ve kitapların basıma hazırlanması yanında tashihlerinin de ulemadan oluşan heyetler tarafından yerine getirildiği gerçeği göz ardı edilmiş görünmektedir. Nitekim matbaada basılacak ilk eserlerin denetim ve tashih işlerine sabık İstanbul kadısı İshak Efendi, sabık Selanik kadısı Sâhib Efendi, sabık Galata Kadısı Esad Efendi, Kasımpaşa Mevlevîhanesi Şeyhi Musa Efendi'nin vazifelendirildikleri; 1814-1817 arasında Üsküdar Matbaası'nda basılan *Kâmûs Tercümesi*'nin mukabelesinin devrin önde gelen âlimlerinden Mütercim Asım Efendi'ye havale edildiği bilinmektedir.[7] Bununla beraber, tashih heyetlerinin ulemadan teşkil edilmiş olmasında mutlaka ilmiye sınıfına mensup olmakla ilgili bir kimlik vurgusu aramak da hatalı bir değerlendirme olurdu. Zira devrin eğitilmiş kadrolarını oluşturmuş olarak, bu tür işlerin üstesinden ancak bu kesimin gelebileceği açıktır. Nitekim gayrimüslim matbaalarında basılan eserler de aynı sebepten ötürü yine din adamları tarafından tashih edilmekteydiler.

İlk zamanlardan beri başarısız ve çirkin hurufatla Avrupa'da Arap harfleriyle basılan eserlerin, Şark'ın estetik duygusuna hitap etmediği ve hat sanatının nefasetine alışmış gözlerde rahatsızlık yarattığı kesindir. Buna alışmak zaman alan bir iş olmuş, ancak harf

7 Bkz. Beydilli, *Mühendishâne*, s. 213 vd.



2- Müteferrika Matbaası'nda basılan *Tuhfetü'l-kibâr fî esfâri'l-bihâr*

14. Râşid Târihi [Mehmed Râşid Efendi (ö. 1735) Tarihi]. 1660-1721-1722 seneleri vukuatını anlatır. 17 Şubat 1741'de iki cilt hâlinde 500 adet basılmıştır.

15. *Çelebizâde Târihi* [Küçükçelebizade İsmail Asım Efendi (ö. 1760) Tarihi]. 1721-1722/1727-1728 seneleri içindeki olayları ihtiva eder. 17 Şubat 1741'de 500 adet basılmıştır.

16. *Ahvâl-i Gazavât der Diyâr-ı Bosna* [Bosna'da Sürdürülen Gazaların Durumu]. 1736-1739 Avusturya Savaşı esnasında Bosna cephesinde sürdürülen savaşlara dair, Bosnalı Kadı Ömer Efendi'nin bu eseri 19 Mart 1741'de 500 adet basılmıştır. *Bosna Tarihi,* Müteferrika'nın en iyi satan kitabı olmuştur.

17. *Ferheng-i Şuûrî: Lisânü'l-Acem* [Hasan Şuûrî'nin (ö. 1693-94) Farsça Lügati]. Müteferrika Matbaası'nın son eseri olup 1 Ekim 1742'de 500 adet basılmıştır.

Raşid Efendi Matbaası

1. *Târîh-i Sâmi ve Şâkir ve Subhî.* 1198 (1783-1784) tarihinde basılmıştır.

2. *Târîh-i İzzî.* 1199 (1784-1785) tarihinde basılmıştır.

3. *İ'râbü'l-Kâfiye.* Güzelhisârî Zeynîzade Hüseyin b. Ahmed'in, İbn Hacîb'in *el-Kâfiye* isimli eserinden hareketle hazırlanmış, Arapça gramer kitabı. 1200 (1785-1786) tarihinde iki cilt hâlinde ve Arapça olarak basılmıştır.

4. *Muhâsara-yı Kıla',* 1792.

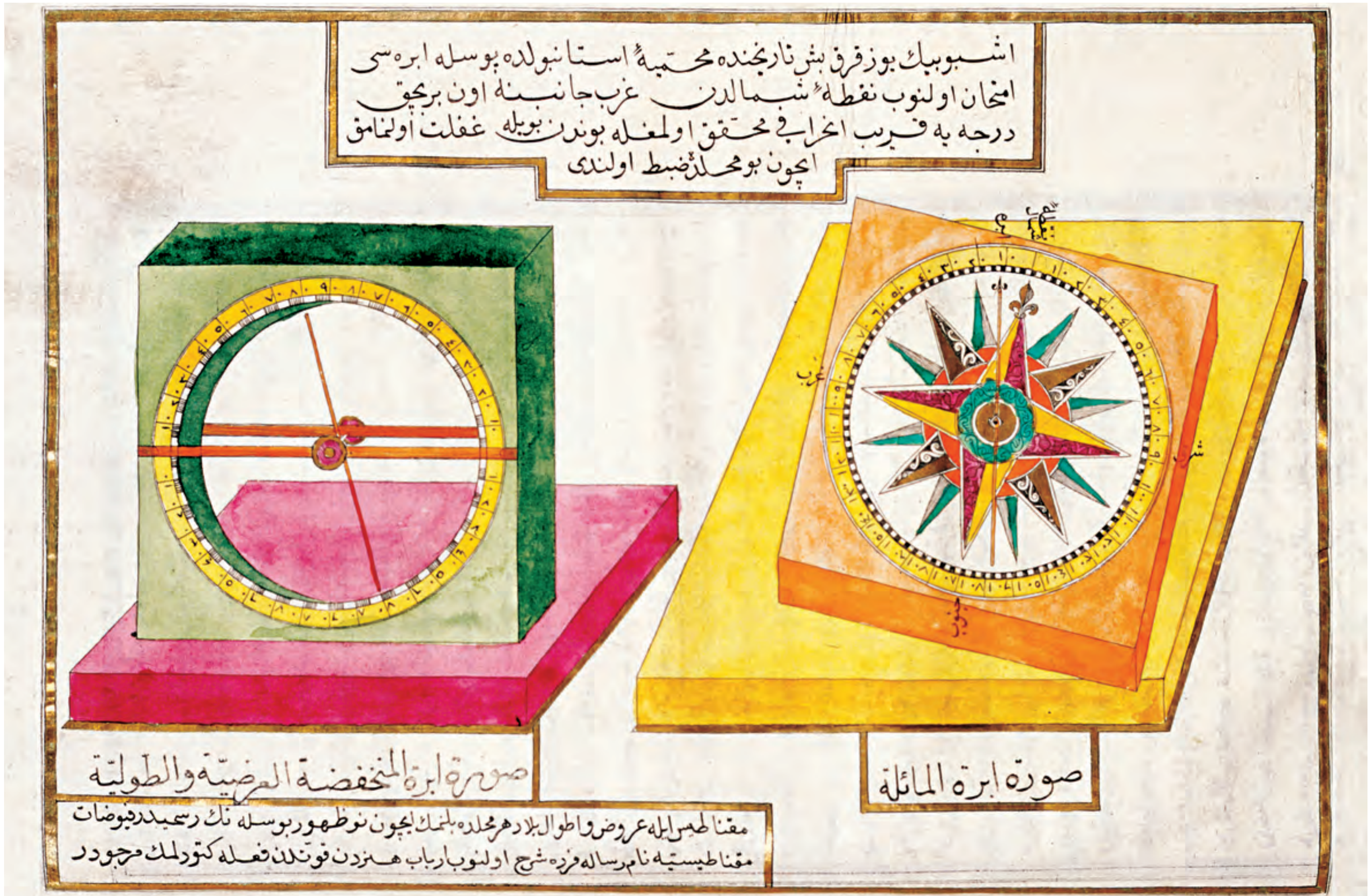
5. *Fenn-i Lağım*, 1793.

6. *Usûl-i Harbiyye*, 1794.

Mühendishane Matbaası

1. 1797. *Mehâh-i Miyâh (Su Risâlesi).* Âşirefendizade Derviş Mehmed Hafid tarafından tertip edilmiş olan bu risale, İstanbul'un çeşmelerini ve sularını tavsif etmekte. Eserin başında üç ayrı takriz yer almaktadır. J. von Hammer'in 1830'daki ifadesiyle zor bulunan ve kitapçılarda mevcudu olmayan bir eserdir. 14 yaprak. 11. sahife derkenarında bir *"Mizan"* resmine yer verilmiştir. Mühendishane Matbaası'nda basılan ilk kitap [*Su Risalesi*].

2. 1212 (1798). *Logaritma Cetveli.* 271 sayfa. Basım yeri ve tarihi belirtilmemiş



5- Müteferrika Matbaası'nda basılan *Füyûzât-ı Mıknatısiyye*

dökümcülüğünün gelişmesi de bunda önemli bir tesir icra etmiştir. İtalya'da müzik notalarının uzun zamanlar elle çoğaltılan nüshalarının tercih edildiği ve daha ucuza mal olmalarına rağmen matbularına itibar edilmediğiyle ilgili kayıtlar,[8] bu tür estetik ve psikolojik etkilenmelerle ilgili paralel örneklerdendir.

Müteferrika Matbaası'na ilk teknik yardımların İstanbul'da faaliyet gösteren gayrimüslim matbaalardan geldiği, Ermeni matbaasından bir baskı tezgâhı alındığı ve Yahudilerden harf dökümü için istifade edildiği ve Fransa'dan ithal edilen iki basma tezgâhının gösterdiği gibi gerekli bazı malzemelerin Avrupa'dan getirtildiği anlaşılmaktadır. Said Efendi'nin Arapça hurufat döktürme girişiminin pek başarılı olmaması üzerine, 1725-1732 yılları arasında Viyana'daki Türk şehbenderi olarak kalmış olan Kazgancızade Ömer Ağa'nın[9] yardımıyla 6 Türk ustası eğitim için Viyana üzerinden Hollanda'ya yollanmış ve burada 200-250 kilo kadar Arap harfleri döktürülerek, İstanbul'a getirilmiştir. Ömer Ağa ayrıca matbaada çalıştırılmak üzere basmacı ustası ve mürettip tedarik ederek İstanbul'a göndermiştir. Matbaada 8 usta ve 36 çırağın çalıştığı bildirilmektedir.[10]

Müteferrika Matbaası'nda basılan toplam eser sayısının azlığı ve bunun karşısında gayrimüslim matbaalarında daha çok sayıda ve daha fazla eser basılmış olması gerçeği izaha muhtaç bir keyfiyettir. Bunun sebebini, her iki kesim arasındaki okuryazarlık oranındaki ve matbu eserlere olan taleplerindeki farklılıkta görmek yanıltıcıdır. Türkçe basımlı kitaplar, imparatorluk sınırları içindeki bu dili anlayan daha kısıtlı bir kesime hitap etmekteyken; Yunanca, İbranice ve Ermenice kitapların bu sınırlar dışında yaşayan çok daha geniş bir kesimin istifadesine sunulabildiği ve burada basılan eserlerin yurt dışına da sevk edilmekte olduğu, dolayısıyla çok daha geniş bir pazara sahip oldukları göz önünde tutulmalıdır.

8 Babinger, *Buchwesen*, s. 8.

9 Viyana'daki faaliyetleri ve akıbeti hakkında bk. Heidrun Wurm, "Entstehung und Aufhebung des osmanischen Generalkonsulat zu Wien, 1726-1732", *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchives,* 1992, sy. 42, s. 152-187.

10 Babinger, *Buchwesen*, s. 11.

olmakla beraber, bu hususa ışık saçan vesikada, *Ensâb-ı Cîb ve Zil Cedveli* olarak tanımlanan bu eserin selh-i Ş. 1212/18.2. 1798 tarihinde basıldığı anlaşılmaktadır.[4] Yine basım tarihi belli olmayan 3. ve 4. sıradaki cetvellerin de aynı sene içinde basılmış olabileceğini kabul edebiliriz [Cetvel].

3. 1212 (1798). *Humbara Cetveli.* 273 sayfa. Basım yeri ve tarihi belirtilmemiştir [Cetvel].

4. 1212 (1798). *Tûl-i Arz Cetveli.* Basım yeri ve tarihi belirtilmemiştir. 151 sayfa [Cetvel].

5. 1212 (1797-1798). *Usûl-i Hendese.* Mühendishane'nin ikinci halifesi Hüseyin Rıfkı Efendi'nin İngiliz asıllı mühtedi mühendis Selim ile beraberce (bkz. eserin "Dibâce"si) S. John Bonnycastle'den tercüme ettikleri *Öklides Hendesesi*. Basım tarihi belirtilmemiştir. Ancak, basımı ile ilgili olarak verilen *Tezkire* 6. CA. 212 (27.10.1797) tarihlidir.[5] Eserin 13. sayfası şekillidir. 272 sayfa [Hendese].

6. 1213 (1798). *Tableau des Nouveaux Reglements de l'Empire Ottoman*. Mahmud Raif Efendi'nin Nizam-ı Cedid uygulamaları ile ilgili olarak çıkartılan kanunnamelerin özetlerini içeren eseri. Eserin özgün Türkçe metni Mahmud Raif Efendi tarafından hazırlanmış olmakla beraber, Fransızca metin tercüme ettirilmiştir. Dolayısıyla Fransızca metin Mahmud Raif Efendi'nin elinden çıkmamıştır.[6] 60 sayfa, 27 levha hâlinde 36 gravür. 200 adet basılmıştır [Nizam-ı Cedid kanunnameleri özetleri].

7. 1213 (1798-1799). *Tuhfe-i Vehbî.* Sünbülzade Vehbî tarafından hazırlanmış ve Şâhidî'nin bu konudaki eserine dayanan, Farsça-Türkçe küçük manzum bir lügat. 55 sayfa, 1. baskı [Lugat].

8. 1213 (1798-1799). *Evrak.* Rumca Propaganda Broşürleri. Fransızların eline geçmiş bulunan eski Venedik adalarının, Rusya ile yapılan ittifak dâhilinde ele geçirilmesi için girişilen sefer esnasında, ada ahalisine hitaben bastırılan ve yöre Rumlarının Osmanlı Devleti tarafına meyl ve celbini amaçlayan *Nasîhatnâme Varakları*. 400 adet [Beyanname].

9. 11 N. 1213 (16.2.1799). *Evrak.* Fransızca Propaganda Broşürleri. Eski Venedik adalarının Fransızların elinden alınması üzerine Mısır'da bulunan işgalci Fransız askerlerinin maneviyatlarını bozmak amacıyla hazırlanmış ve Mısır'a yollanmıştır [Beyanname].

10. 23. RA. 1214 (25.8.1799). *Kitâb-ı Tibyân-ı Nâfî Terceme-i Burhân-ı Kâtı'.* Hüseyin b. Halefî-i Tebrizî tarafından elli kadar Farsça lügatten derlenen ve 21.004 kelime içeren lügati. Mütercim Ahmed Asım tarafından tercüme edilmiştir. 863 sayfa [Lugat].

11. 27 M. 1215 (20 Haziran 1800). *Tuhfetü'l-manzûmeti'd-dürriye fî lugati'l-Fârsiyye ve'd-Deriyye. Tuhfe-i Vehbî* şerhi. Ahmet Hayatî'nin dokuz senelik bir mesai sonunda 1791'de itmam ettiği, *Tuhfe-i Vehbî*'ye yaptığı şerh. Manzum lügat. Eserin mukaddimesinde *Burhân-ı Kâtı'*dan sonra basıldığı belirtilmektedir. 503 sayfa [Lugat].

12. Evâ'il-i L. 1215 (Şubat 1801). *Evrak.* Arapça ve Türkçe olarak hazırlanmış

ALPHABETIQUE 2

La valeur	La figure								Le nom des lettres
	Sulus ثلث	Reihani ريحاني	Jakuti ياقوتي	Neshi نسخي	Tealik تعليق	Divani ديواني	Kyrma قرمه	اسما حروف	
th	ط	ط	ط	ط	ط	ط	ط	طا	thy
zh	ظ	ظ	ظ	ظ	ظ	ظ	ظ	ظا	zhy
aï	ع	ع	ع	ع	ع	ع	ع	عين	aïn
gh	غ	غ	غ	غ	غ	غ	غ	غين	ghaïn
f	ف	ف	ف	ف	ف	ف	ف	فا	fa
k	ق	ق	ق	ق	ق	ق	ق	قاف	kaf
k:	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	كاف	kiaf
n fin.	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	صاغر نون	saghyr noun
gu	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	كاف عجمي	giaf adgemi
l	ل	ل	ل	ل	ل	ل	ل	لام	lam
m	م	م	م	م	م	م	م	ميم	mim
n	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	نون	noun
w	و	و	و	و	و	و	و	واو	waw
h	ه	ه	ه	ه	ه	ه	ه	ها	hé
i	ي	ي	ي	ي	ي	ي	ي	يا	ié

Les Turcs ont encore plusieurs autres sortes d'ecriture. que nous avons omis ici pour etre plus court.

3- Müteferrika Matbaası'nda basılan *Grammaire turque, ou méthode courte & facili pour apprende la langue turque*

4 Bkz. Beydilli, *Mühendishâne*, s. 254.

5 Bkz. Beydilli, *Mühendishâne*, s. 254.

6 Bkz. Beydilli, *Mühendishâne*, s. 153 vd.

Müteferrika Matbaası'nın 1730 ayaklanmasından yara almadan kurtulduğu ve matbaaya karşı bir tepkinin mevcut olmadığı bilinmektedir. Bu ayaklanmaya İstanbul'daki 6.000 müstensihin de katıldığı ve matbaa ile birlikte Kâğıthane'deki kâğıt imalathanesinin de tahrip edildiği iddiaları,[11] gerçekleri yansıtmadığı gibi, burada kâğıt imalatının uzun zamandır yapılmadığı ve yerini çoktandır bir bez imalathanesine bırakmış olduğu 1679'da İstanbul'a gelen Marsigli'nin gözlemleriyle sabittir.[12] Bununla beraber, matbaanın muhtemelen bu kargaşadan etkilenmiş olarak 1731 senesi içinde faaliyet göstermediği gözlenmektedir.[13] Ancak, matbaanın bu ayaklanmanın infial noktalarının dışında kaldığı kesindir. Oysa 1807'de Nizam-ı Cedid'in sona ermesiyle başlayan darbe ve karşı darbeler döneminde matbaa, başta çağdaş teknik eğitimle ilgili ve Fransızca da dâhil olmak üzere pek çok kitaplarını bastığı yeni sistemin ayrılmaz bir parçasını teşkil etmiş olarak, Nizam-ı Cedid'e karşı duyulan tepkinin hedefleri arasına girmiştir. 1797'den itibaren önce Hasköy'de açılan, 1802'den itibaren ise faaliyeti Üsküdar'da Selimiye Kışlası civarında yapılan müstakil binasında sürdüren matbaa, reform döneminin önemli göstergelerinden olan Levent Çiftliği, Üsküdar ve Selimiye kışlaları gibi askerî kuruluşlarla aynı akıbeti paylaşmış, yakılarak tahrip ve yağma edilmiştir (17 Kasım 1808).[14] Nisan 1824'te tekrar İstanbul tarafına taşınan matbaa, ancak 1826'dan sonra başlayan yeni dönemde etkin bir faaliyet içine girer ve asrın sonlarına doğru vilayetlerdeki toplam sayısının yüzleri bulduğu ve yalnızca İstanbul'da 54 büyük matbaanın faaliyet gösterdiği önemli bir gelişme gösterir. Bu dönemde matbaa, imparatorlukta temsil edilen ulusların yalnızca fikrî uyanış ve çağdaş eğitim sahalarında büyük hizmet vermekle kalmaz, aynı zamanda imparatorluğun sonunda cereyan eden siyasi mücadelelerin en etkili silahı olarak kullanılır.

Bilindiği gibi ilk Türk matbaası; Erdelli bir mühtedi olan İbrahim Müteferrika (ö. 1745) ve Said Efendi (ö. 1761) tarafından kurulmuş (1727) ve Müteferrika'nın ölümüne kadar (1746)[15] ayakta kalmıştır. Burada 1729-1742 arasında 22 cilt hâlinde 17 kalem eser basılmış olup[16] bunların toplam cilt sayısı 12.500 adettir.

Müteferrika'nın vefatından sonra tanzim edilen terekesinden, alt katını matbaa olarak kullandığı evinin İstanbul'un Yavuzselim semtinde Mismarcı Şüca Sokak'ta bulunduğu ve ayrıca civardaki Tophane olarak anılan mahalde bir de deposunun (oda) olduğu tespit edilmiştir.[17]

Müteferrika'nın vefatından sonra matbaa işletmesi bu işe talip olan Rumeli kadılarından İbrahim ve Ahmed efendilere havale edilmiş (1747), ancak bunlar *Vankulu Lugatı*'nın ikinci baskısını yapmak dışında başka bir etkinlik gösterememişler ve matbaa kısa bir süre içinde kapanmış ve basım işleri tamamen terk edilerek, unutulup gitmiştir. Basılan kitapların yeterli satış yapmaması, dolayısıyla geniş bir okur sayısına erişememiş olması, bu gelişmede önemli bir rol oynamıştır. Bu zafiyetin ise ilerideki denemeler için de söz konusu olduğu gözlenmektedir.

RAŞİD EFENDİ MATBAASI

1782'de Müteferrika bakiyyesi matbaa takımlarının Rumeli kadılarından İbrahim Efendi'nin vârisesinden Fransız elçiliği tarafından 4.000 kuruş teklifiyle satın alınmak istemesi matbaa işlerini tekrar gündeme getirmiştir. Uzun zamanlardan beri kullanılmadan kalan bu bakiyye, 1196 (1781-1782) tarihinde o sıralarda Beğlikçi olan Raşid Efendi tarafından satın alınmış, büyük emek ve masraflarla, eski dönemlerden kalan bazı uzman ustaların yardımıyla ama yine de büyük zorlukla ve yap-boz usulüyle eksiklikleri giderilerek, işletmeye açılmıştır. Matbaada basılan *İzzî*, *Subhî* ve *İ'râbü'l-Kâfiye* için elli altmış kese masraf edilmiş, ancak eser satılamadığından zarar edilmiş ve bu sebepten başka bir kitap basılmamıştır. 1783-1785 yılları içinde bu basım faaliyetinden sonra masrafları devletçe karşılanmak üzere *Vauban* tercümeleri olarak bilinen, savaş teknolojisiyle ilgili üç eser daha basılmıştır. Bunlar

11 François Baron de Tott, *Mémoire sur les Turcs et les Tartares,* Amsterdam 1884, s. 15.

12 Ferdinando Marsigli, *Stato Militare dell'Impero Ottomano*, Haag, Amsterdam 1732, s. 138.

13 Babinger, *Buchwesen*, s. 19.

14 Bkz. Beydilli, *Mühendishâne*, s. 139-140, 150.

15 Müteferrika'nın ölüm tarihi tartışmalıdır. Genel olarak kabul edilmiş olan tarih 1745 olmakla beraber (T. Halasi Kun, "İbrahim Müteferrika", *İA*, V/2, s. 897), son zamanlarda ölümünden sonra tanzim edilen tereke tarihinden (20 RA. 1160 /1 Nisan 1747, bkz. Orlin Sabev, *İbrahim Müteferrika ya da İlk Osmanlı Matbaa Serüveni: 1726-1746,* İstanbul 2006, s. 75) veya ölümünden sonra ulufe kaydının terkîni kaydından (25 Muharrem 1160/6 Şubat 1747, bkz. Erhan Afyoncu, "İbrahim Müteferrika", *DİA,* XXI, 324-327) hareketle, vefatının özellikle bu son tarihten önce olması gerektiği ileri sürülmüştür. Dolayısıyla tereke tanzim ve ulufe terkîn tarihleri kesin olmakla beraber, ölüm tarihiyle ilgili beyanlar tamamen varsayıma dayandırılmaktadır. Biz burada, Avusturya'nın İstanbul elçisi Penkler'in Bonneval'in ölümünden (24 Mayıs 1747) bahsederken, Müteferrika'nın da bundan bir sene önce vefat etmiş olduğunu belirten Haziran 1746 tarihli raporundaki beyanını esas aldık. Bkz. J. von Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, Pesth 1832, c. 8, s. 87; *a.g.e.*, Pesh 1835, c. 4, s. 423.

16 Râşid ve kronolojik devamı olan Küçükçelebizâde tarihleri müstakil sayılmıştır.

17 Sabev, *İbrahim Müteferrika*, s. 350, 360.



4- Müteferrika Matbaası'nda basılan *Takvîmü't-tevârîh*



5- Müteferrika Matbaası'nda basılan *Târîh-i Naîmâ*

olup Mısır'ın Fransız işgalinden kurtarılması için girişilen İngiliz ve Osmanlı müşterek askerî harekâtına Mısır halkının yardımcı olmasını talep eden beyannameler [Beyanname].
13. *Evâhir-i* L. 1215 (Mart 1801). *Telhîsü'l-eşkâl* Mühendishane ikinci halifesi Hüseyin Rıfkı Efendi'nin lağım fenni ve endahtı ile ilgili bu eseri, 100 adet hâlinde ve ders kitabı olarak 1220/1805-1806'da tekrar basılmıştır. 60 sayfa 7 levha. 1. baskı [Fenn-i lağım].
14. 29. M. 1216 (11.6.1801). *Kitâb-ı Lehcetü'l-lugat*. Şeyhülislam Mehmed Esad Efendi tarafından hazırlanan Türkçe kelimelerin Arapça ve Farsça karşılıklarını gösteren lügat. 851 sayfa. 1.000 adet basılmıştır [Lugat].
15. 1216. Ayı belirtilmemiştir (1801-1802). *Sübha-i Sıbyân*. Çocuklar için hazırlanmış Arapça-Türkçe küçük lügat. Müellifi hakkında ittifak yoktur. *Mahmûdiyye* olarak da adlandırılmaktadır. 33 sayfa. 1. baskı [Lugat].
16. 1216 (1801-1802). *Kitâb-ı Öklides*. Nasîruddin Tusî, Arapça, 222 sayfa. Basım yeri ve senesi belirtilmemiştir. (Eserin ilk baskısı 1594 tarihli olarak Roma'da Medici Matbaası'nda yapılmıştır.[7] 1217 tarihli bir vesikaya istinaden eserin Türkçeye tercümesinin de düşünülmekte olduğu anlaşılmaktadır.[8] [Hendese].
17. 1216-1217 (1802). *Tarif de Douane que les négocians de Sa Majeste l'empereur de toutes les Russies doivent payer dans les etats de le Sublime Porte, sur les marchandises d'importation et d'exportation, traduit et mis en ordre alphabetiaue*. İstanbul'daki Rus elçiliği tercümanı Antoin Fonton tarafından Fransızca olarak hazırlanmış olan bu "Gümrük Tarifesi", Rusya ile Osmanlı Devleti arasında kararlaştırılmıştır. İthal ve ihraç edilecek malların dökümü ve değerleri belirtilmektedir. 53 sayfa. Mühendishane Matbaası'nda basılan bu türdeki tek eser [Gümrük Tarifesi].
18. R. 1217 (9.8.1802). *İmtihânü'l-mühendisîn*. Mühendishane hocası Hüseyin Rıfkı Efendi'nin İngilizceden tercüme ederek tertip ettiği bu risaleden önce 40 adet basılmıştır. 1220 (1805-1806)'da, Mühendishanede ders kitabı olarak kullanılmak üzere tekrar 100 adet basılmıştır. Eserin sonunda 7 adet levha vardır. 115 sayfa [Hendese].
19. Evâil-i R. 1217 (Ağustos 1802). *Terceme-i Sıhâh-ı Cevherî (Vankulu Lugatı)*. İmâm Ebu Nasr İsmail b. Hammâd el-Cevherî'nin eserinden *Vankulu* olarak tanınan Mehmed b. Mustafa el-Vanî tarafından tercüme edilen Arapça-Türkçe lügat. 1. cilt. 650 sayfa. 800 adet basılmıştır [Lugat].

Üsküdar Matbası

1. 1218 (1803): *Diatribe de l'ingénieur Mustafa sur l'État actuel de l'art militaire du génie et des sciences à Constantinople*. 1795'te eğitime başlayan Mühendishane-i Berrî'nin ilk talebelerinden Seyyid Mustafa'nın Nizam-ı Cedid faaliyetlerini tanıtan ve müspet ilimlere duyduğu hevesi dile getiren risalesi. 33 sayfa. 1987 tarihinde Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde tarafımızdan bulunan özgün Türkçe metniyle birlikte tıpkıbasım olarak ikinci defa basılmıştır.[9]
2. C. 1218 (Eylül 1803): *Risâle-i Birgivî*. Mehmed b. Pîr Ali Birgivî'nin (ö. 1573) ilmihal ile ilgili bu eseri, saray nüshası esas alınarak basılmıştır. Üsküdar Matbaası'nda basılan ilk din kitabıdır. 86 sayfa. 1. baskı. [Din].

7 Bkz. Yahya Erdem, "Avrupa'da Arap Harfleriyle Basılan Arapça ve Türkçe Kitaplar, 1514-1700", *Kebîkeç*, 1995, sy. 2, s. 173-218.

8 Bkz. Beydilli, *Mühendishâne*, s. 367.

9 Bk. Beydilli, "İlk Mühendislerimizden Seyyid Mustafa ve Nizâm-ı Cedîd'e Dair Risâlesi", s. 436-437 (Nizam-ı Cedid Tanıtımı).



6- Müteferrika Matbaası'nda basılan *Râşid Târihi*



7- Müteferrika Matbaası'nda basılan *Çelebizâde Târihi*

Muhâsara-yı Kıla‘ (1792), *Fenn-i Lağım* (1793), *Usûl-i Harbiyye* (1794) isimli eserlerdir. Bunların da basımından sonra matbaa, faaliyetine son vermiştir.[18] Raşid Efendi Matbaası'nın İstanbul'un neresinde faaliyet gösterdiği bilinmemektedir.

MÜHENDİSHANE MATBAASI

1795'te Mühendishane-i Berrî'nin Hasköy'de yeni inşa edilen Humbaracı ve Lağımcılar Kışlası yanında yapılan binada eğitime başlaması üzerine, Raşid Efendi'nin elindeki matbaa takımları devlet tarafından 7.500 kuruşa satın alınarak, Mühendishane binasının zemin katında ve mühendislik eğitimini tamamlayan bir unsur olarak çalışmaya başlamış ve riyasetine Mühendishane hocası Abdurrahman Efendi getirilmiştir (Şubat 1797).[19] Burada, mühendislik eğitimi ile ilgili olarak ders kitapları, logaritma cetvelleri, Türkçe, Arapça ve Fransızca telif ve tercüme eserler, Fransızların Mısır'a saldırmaları münasebetiyle yine Türkçe, Arapça ve Fransızca olarak hazırlanan beyannameler[20] basılmıştır. Bunların toplam

18 Bkz. Beydilli, *Mühendishâne,* s. 104.

19 Bütün bu gelişmeler için bkz. Beydilli, *Mühendishane*, s. 99 vd.

20 İlk defa yayımlanan bu beyannameler için bk. Kemal Beydilli*, Mühendishâne ve*

3. 1218 (Mart 1803): *Atlas-ı Kebîr Tercemesi***.** Üsküdar Matbaası'nda basılan sanat değeri ve maliyeti en yüksek eser. Müellifi William Faden olup Resmî Mustafa Ağa tarafından İngilizceden tercüme edilmiştir. Eserde 24 harita yer almaktadır. Basımı için yapılan masrafları gösteren genel döküm Haziran 1803 tarihini taşımaktadır. Eserin baş tarafına III. Selim'in isteğine uygun olarak, Mahmud Raif Efendi'nin daha sonra basılan *Ucâletü'l-coğrafiyye* unvanlı eseri (bkz. nr. 5) ilave edilmiş ve beraberce ciltlenmiştir. Yalnızca 50 adet basılmıştır.[10] [Atlas].

4. CA. 1218 (Eylül 1803): *Hallü esrâri'l-ahyâr alâ i'râbi İzhâri'l-esrâr (Mu'ribü'l-İzhâr).* Güzelhisârî Zeynîzade Hüseyin b. Ahmed tarafından Birgivî'nin *İzhârü'l-esrâr* unvanlı nahiv ile ilgili Arapça dilbilgisi eserine yapılan şerh. 326 sayfa. 1. Baskı. [Dilbilgisi].

5. Ş. 1219 (Kasım 1804): *Ucâletü'l-coğrafiyye*. Mahmud Raif Efendi bu eseri Fransızca olarak hazırlamıştır. Eser, III. Selim tarafından beğenilmiş olduğundan Viyana maslahatgüzarı Yakovaki Efendi tarafından Türkçeye çevrilerek, 50 adet olarak basılmış ve Atlas-ı Kebîr ile birlikte ciltlenmiştir (bkz. nr. 3). Eserin dibâcesini yazan Vâsıf Efendi'nin ifadesiyle, yapılan tercüme kendisi ve müellif tarafından gözden geçirilmiştir. 79 sayfa. [Coğrafya].

6. 1219 (1804): *Tuhfe-i Vehbî.* Sünbülzade Vehbi tarafından hazırlanmış ve Şâhidî'nin bu konudaki eserine dayanan Farsça-Türkçe küçük manzum sözlük. 2. baskı. 65 sayfa. Birinci baskısı 1213 (1798-1799)'da Mühendishane Matbaası'nda yapılmıştır. [Lugat].

7. N. 1219 (Aralık 1804): Şurûtü's-salât. Çocuklar için namaz kitabı. Müellifi belli değil. 23 sayfa. 1. baskı. [Din].

8. RA. 1219 (Haziran 1804): *Cevhere-i Behiyye-i Ahmediyye fî Şerhi'l-Vasiyyeti'l-Muhammediyye. Birgivî Risâlesi*'ne Kadızade Ahmed b. Mehmed Emin Efendi tarafından yapılan şerh. 2+315 sayfa. 1. baskı. [Din].

9. Ş. 1219 (Kasım 1804): *Mehâsinü'l-âsâr ve hakâiku'l-ahbâr*. Ahmed Vâsıf Efendi'nin 1752-1774 yıllarını içeren tarihi. 2 cilt hâlinde basılmıştır. 1. cilt 327, 2. cilt 315 sayfa. [Tarih].

10. L. 1219 (Ocak 1805): *Netâyicü'l-efkâr alâ İzhâri'l-esrâr*. Müellifi Mustafa b. Hamza. 268 sayfa. Arapça. 1. baskı. [Dilbilgisi].

11. 1220 (1805-1806): *Usûl-i Hendese ve Müsellesât*. Mühendishane'nin ikinci halifesi Hüseyin Rıfkı Efendi'nin İngiliz asıllı mühtedi mühendis Selim ile birlikte John Bonnycastle'den tercüme ettikleri Öklides Hendesesi. Mühendishane'de ders kitabı olarak kullanılmak üzere 100 adet basılmıştır. 2. baskı. Birinci baskısı Mühendishane Matbaası'nda 1212 (1797-1798)'de yapılmıştır. [Hendese].

12. 1220 (1805-1806): *Telhîsü'l-eşkâl (Fenn-i Lağım Risâlesi).* Mühendishane hocası Hüseyin Rıfkı Efendi'nin tertip ettiği ders kitabı. 2. baskı. 100 adet basılmıştır. 60 sayfa, 7 levha. Birinci baskısı 1215 (1801)'de Mühendishane Matbaası'nda basılmıştır. [Fenn-i harb].

13. 1220 (1805-1806): *Mecmûatü'l-mühendisîn*. Mühendishane hocası Hüseyin Rıfkı Efendi'nin tertip ettiği bu risale Mühendishane'de ders kitabı olarak kullanılmak üzere 100 adet basılmıştır. Eserde 15 levha bulunmaktadır. Metin içinde de çeşitli cetvellere yer verilmiştir. Zevâya-yı musattıha cetveli (s. 115-119), Paris ve Londra libresi ile İslam kıyyesi mukayese cetvelleri (s. 165-166), Mesâha-yı kıta'ât cetveli (s. 206-209), Bazı ecsâm-ı salîbe cetveli (s. 244-245), Topların resm ü inşasına dair cetvel (s. 269-271) ve Kundak cetveli (s. 288-289). 293 sayfa. [Hendese].

14. 1220 (1805-1806): *Müsellesât Risâlesi*. Gelenbevî İsmâil Efendi'nin bu risalesi Mühendishane'de ders kitabı olarak kullanılmak üzere 100 adet basılmıştır. 79 sayfa. [Hendese].

15. 1220 (1805-1806): *İmtihânü'l-mühendisîn*. Hüseyin Rıfkı Efendi'nin ders kitabı olarak kullanılmak üzere İngilizceden tercüme ederek tertip ettiği risale. 2. baskı olarak 100 adet basılmıştır. Birinci baskısı 40 adet



6- III. Selim tarafından yapılan civarında Üsküdar Matbaası'nın da bulunduğu Selimiye Kışlası'nın ilk hali (Melling)

10 Eser, maliyet hesabı ve hazırlanmasında emeği geçen sanatkârlara, ustalara ve mütercimlere ödenen ücretler ve yapılan sair masraflar hakkında bkz. Kemal Beydilli, "III. Selim'in Bastırdığı Kitaplar ve Atlas'ı Kebîr/ The Books Puplished by Selim III and Atlas'ı Kebîr", *III. Selim: İki Asrın Dönemecinde İstanbul/ İstanbul at a Turing Point Between Two Centuries,* ed. Coşkun Yılmaz, İstanbul 2010, s. 170 vd.


احوال الغزوات در دیار بوسنه

بسم الله الرحمن الرحيم

8- Müteferrika Matbaası'nda basılan *Ahvâl-i Gazavât der Diyâr-ı Bosna*


گلشن خلفا لنظمی زاده افندی

9- Müteferrika Matbaası'nda basılan *Gülşen-i Hulefâ*

sayısı 19 kalemi bulmaktadır.[21] Nizam-ı Cedid hareketini tanıtma amacıyla 36 gravür içeren ve 200 adet olarak basılan Mahmud Raif Efendi'nin *Tableau des Nouveaux Règlemens de l'Empire Ottoman* unvanlı eseri, burada basılan eserlerin en değerlisidir.[22]

1802 senesi içinde Mühendishane binası içindeki yerinin darlığı sebebiyle matbaanın başka yere taşınması söz konusu olmuştur. Önce İstanbul'da, Sultanahmet'te Dârüssaâde Ağası Mehmed Ağa Medresesi'nin bulunduğu Kapalı Fırın semtinde (Sultanahmet'teki eski Osmanlı Arşiv Binası'nın bulunduğu semt) bir mahalle taşınmış, ancak buranın da yeterli genişliğe sahip olmadığı görüldüğünden, daha işletmeye geçmeden, tekrar taşınması kaçınılmaz olmuştur.

ÜSKÜDAR MATBAASI

Matbaanın yeni yeri, Harem İskelesi arkasında, inşaatı henüz bitmiş olan Selimiye Kışlası, Camii ve Hamamı civarında, yalnızca bu iş için yapılmış müstakil ve büyük bir binadır. Devrin kaynaklarında bu bina ve yeni oluşturulan Selimiye semti ile ilgili değerli kayıtlar mevcuttur: Mühendishane'nin genç mühendislerinden Seyyid Mustafa burasını şöyle tarif eder:

> Topkapusu'nda vâkî sarây-ı hümâyûnlarına karşı mahmiyye-i Üsküdar'da Kavak Sarâyı demekle ârif ki, Kalçedonya dedikleri şehr-i atîkin bakıyye-i civârına yakındır. Makam-ı mezkûr hevâ vü mevki' cihetiyle lâ-nazir, eslâf pâdişâhların Anadolu yakasında sarây-ı

Üsküdar Matbaalarında Basılan Kitapların Listesi ve Bir Katalog, İstanbul 1997, s. 33-35.

21 Bkz. Beydilli, *Mühendishâne*, s. 254-255; Beydilli, *Katalog*, s. 15-17.

22 Bu eserin tıpkıbasımı ve Türkçe özgün metninin yayımı için bkz. Kemal Beydilli, İlhan Şahin, *Mahmud Raif Efendi ve Nizâm-ı Cedîd'e Dair Eseri*, Ankara 2001.

olarak 1217/1802'de Mühendishane Matbaası'nda yapılmıştır. 115 sayfa. [Hendese].
16. M. 1220 (Nisan 1805): *Tuhfetü'l-ihvân alâ Avâmili'l-Birgivî*. Şeyh Mustafa b. İbrâhim tarafından hazırlanmış Birgivî'nin *Avâmil*'ine şerh. 88 sayfa. *Mu'ribü'l Avâmil* (bkz. nr. 17) ile aynı anda basılmış ve bir arada ciltlenmiştir. [Dilbilgisi].
17. M. 1220 (Temmuz 1805): *Ta'lîku'l-favâzıl alâ İ'râbi'l-Avâmil (Şerh-i Avâmil-i Cedîd-i Birgivî/Mu'ribü'l-Avâmil)*. Zeynîzade Hüseyin b. Ahmed tarafından hazırlanmış Birgivî'nin nahiv ile ilgili Arapça bir eseri olan *Avâmil*'ine yapılan şerh. 118 sayfa. *Tuhfetü'l-ihvân* (bkz. nr. 16) ile aynı anda basılmış ve bir arada ciltlenmiştir. [Dilbilgisi].
18. R. 1220 (Temmuz 1805): *Ferâidü'l-fevâid fî beyâni'l-akâid* (*Amentü Şerhi)*. Abdurrahim Muhib Efendi'nin babası Kadızade Ahmed b. Mehmed Emin Efendi'nin eseri, III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan'a ithaf edilmiştir. 298 sayfa. [Din].
19. C. 1220 (Eylül 1805): *Risâle-i Birgivî*. 2. baskı (bkz. nr. 2). 99 sayfa. [Din].
20. 1220 (1805): *Nuhbe-i Vehbî*. 123 sayfa.
21. C. 1221 (Ağustos 1806): *ed-Dürerü'l-müntehabâti'l-mensûre fî ıslâhi'l-galati'l-meşhûre*. Müftizade Mustafa Âşir Efendizade Derviş Hafid'in bu eseri, yanlış kullanılan, yerleşmiş kelimeler hakkında olup eserin başında bu konuyla ilgili eserlerin isimlerine ve müelliflerine yer verilmiştir. 534 sayfa. [Dilbilgisi].
22. Z. 1221 (Şubat 1807): *el-Burhân (maa hâşiye)*. Gelenbevî İsmâil Efendi'nin ilm-i mantıktan eseri. 83 sayfa. Haşiye ile birlikte basılmıştır (bkz. nr. 23). Basım yeri ve tarihi *Haşiye*'nin son sayfasındadır. [Mantık].
23. Z. 1221 (Şubat 1807): *Hâşiyetü'l-Burhân*. Gelenbevî'nin ilm-i mantıktan eseri. 74 sayfa. *Burhan* ile birlikte basılmıştır (bkz. nr. 22). [Mantık].
24. SA. 1223 (Nisan 1808): *Cevhere-i Behiyye-i Ahmediyye fî Şerhi'l-Vasiyyeti'l-Muhammediyye*. 340 sayfa. 2. baskı (bkz. nr. 8). [Din].
25. M. 1223 (Mart 1808): *Ferâidü'l-fevâid fî beyâni'l-akâid (Amentü Şerhi)*. 2+321 sayfa. 2. baskı (bkz. nr. 18). [Din].
26. N. 1223 (Kasım 1808): *Fevâidü'ş-Şâfiye alâ İ'râbi'l-Kâfiye***.** Müellifi Zeynîzâde Hüseyin. 4+528. Arapça. [Dilbilgisi].
27. 1223 (1808-1809): *Tuhfe-i Vehbî*. 60 sayfa. 3. baskı. İkinci baskı için bkz. nr. 6. Birinci baskısı Mühendishane Matbaası'nda 1213 (1798-1799)'da yapılmıştır. [Lugat].
28. M. 1224 (Mart 1809): *Sübha-i Sıbyân*. Çocuklar için hazırlanmış Arapça-Türkçe küçük sözlük. 33 sayfa. 2. baskı. Birinci baskısı Mühendishane



7- Üsküdar Matbaası'nda basılan *Atlas-ı Kebîr Tercemesi* adlı eserin cilt kapağı



10- Mühendishane Matbaası'nda basılan *Tuhfe-i Vehbî*



11- Mühendishane Matbaası'nda basılan *Kitâb-ı Lehcetü'l-lugat*

be-nâmları idi. Anda fenn-i mi'mârî-i hendese üzere bir kıt'a mükemmel kışlak ve pîşgâhında evsâ' ta'lîm meydânı ve bir câmi'-i şerîf ve hamâm ve büyût ve dekâkîn ve cümle levâzımı ile hemân bir şehr-i cedîd binâ ve cemî'i ma'arif ü sanâyi'e dâ'ir ve envâ'ı kütüb ü haritalar tab' olunmak içün kebîr bir Tab'hâne dahi inşâ ederek, sekiz-on kîse sarfıyla erbâb-ı ulûm ü fünûn teksîrine ve mu'allem asker tevfîrine dâ'ir bâkı ve an-be-an müterâkki vü müzdâd olan rağbetlerin cümleye mücedded beyân ü inhâ ve nakş-ârâ-yı levh-i zamîri olan tevfîr-i miknet-i devleti işbu kubbe-i ra'nâ ile temhîr eyledi.[23]



12- Mühendishane Matbaası'nda basılan *Terceme-i Sıhâh-ı Cevherî* (*Vankulu Lugatı*)

Matbaa binasının müstakil ve gösterişli, "âlî" bir bina olduğu Behic Efendi tarafından da çağdaş bir kayıt olarak vurgulanmıştır.[24] Aynî Efendi de matbaa binasını tavsif ederken, bunun padişahın şahsiyeti gibi büyük olduğunu ifade eder: "Tabi'atince mu'allâ basmahâne eyledi icâd."[25] Devri özel olarak kaydeden Câbî Ömer Efendi ise, Selimiye Kışlası, matbaa ve burada basılan eserler hakkında bilgi verir: "Üsküdar'da vâkî Kavak Sarayı ve kışla yanında... bir câmi'i şerîf binâsı... bir hammâm... ve kütüb-ı tevârîh ve sâ'ir harita basmaya etrâfıyla bir mükemmel kütübhâne binâsı dahi inşâ".[26] Câbî'nin *kütübhâne* dediği matbaa binasıdır. Yine bir başka yerde:

> Üsküdar'da Selimiye câmi'-i şerîfi kurbunda mu'anven kitâb ve sâ'ir basmahânesi binâ ve içine mürettibler ve mubassırlar, mahiyeler ta'yin ve Hadice Sultan tarafından bin Birgivî risâlesi ve bin Van Kulu ve Küçük Tezkîreci Muhib Efendi'nin pederinin şerh eylediği Âmentü Şerhi basılup, Atlas-ı Cedîd'ler basılup ve Harem iskelesine bir kârgîr iskele binâ..."[27]

Selimiye Kışlası'nın deniz tarafındaki ahırların

23 Bkz. Kemal Beydilli, "İlk Mühendislerimizden Seyyid Mustafa ve Nizâm-ı Cedîd'e Dair Risâlesi", *TED*, 1987, c. 12, s. 436-437.

24 Mehmed Emin Behic, *Sevânihü'l-Levâyih*, haz. Ali Osman Çınar, yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 1992, vr. 70a.

25 *Aynî Dîvanı*, İstanbul 1258, s. 283.

26 Câbî Ömer Efendi, *Târihi*, haz. Mehmet Ali Beyhan, Ankara 2003, c. 1, s. 38.

27 Câbî, *Târih*, c. 1, s. 90.



8- Üsküdar Matbaası'nda basılan *Atlas-ı Kebîr Tercemesi*'ndeki haritalardan biri

Matbaası'nda 1216 (1801-1802)'de yapılmıştır. [Lugat].
29. 1224 (1809-1810): *Hallü esrâri'l-ahyâr alâ i'râbi İzhâri'l-esrâr* **(***Mu'ribü'l-İzhâr).* 385 sayfa. 2. baskı (bkz. nr. 4). [Dilbilgisi].
30. R. 1224 (Mayıs 1809): *Kitâbü'l-Muharrem fî Hâşiyei Câmî.* Mollâ Camii'nin İbn Hâcib'in *Kâfiye*'sine yaptığı haşiye. 757 sayfa. [Dilbilgisi].
31. 1225 (1810): *Cevhere-i Behiyye-i Ahmediyye fî Şerhi'l-Vasiyyeti'l-Muhammediyye*. 352 sayfa. 3. baskı (bkz. nr. 8, 24). [Din].
32. M. 1226 (Nisan 1811): *Tuhfetü'l-ihvân alâ Avâmili'l-Birgivî. Mu'ribü'l-Avâmil* ile birlikte basılmış ve ciltlenmiştir (vkz. 33). 98 sayfa. 2. baskı (bkz. nr. 16). [Dilbilgisi].
33. CA. 1226 (Nisan 1811): *Ta'lîku'l-fevâzıl alâ i'râbi'l-Avâmil (Şerh-i*



بسم الله الرحمن الرحيم

حمد بی پایان اول خالق کون ومکان ورازق انس وجان حضرتلرینه
شایاندرکه ولقد کرمنا بنی آدم کلام حکمت احتواسی ماصدقنجه نوع
بنی آدم جمیع اشیایه غالب وحکمران وهمت الرجال تقلع الجبال مؤداسنجه
شواهق وجبالی قلع وپریشان قلمق قدرتی الطاف آلهیه سندن احسان
بیورلمشدر وغایت صلاة وسلام ونهایت تحایای خواص وعوام اول باعث
احداث مکین ومکان وسبب آسایش وآرایش زمین وزمان نفعساز ساحهٔ
شرف مساحهٔ هدایت رفعطراز شجرهٔ ثمرهٔ رسالت اعلام زن بروج قلاع
حکمت هدم افکن کهنه بناء کفر وظلمات علیه افضل التحیات واکمل الزکیات
افندمز حضرتلرینه اولسونکه نور ظهور ... صدورلری زینتده دهلیز
دیوانخانهٔ اسلام ... شرك واثام ایلمشدر ودخی آل واصحاب
کرام ذوی الاحترام حضراتی اوزرلرینه اولسونکه وجاهدوا فی سبیل الله
نص قاطعی مقتضاسنجه تحصیل رضای باری وتکمیل ناموس شریعت
حضرت پیغمبری ضمننده نفوس فیض مأنوسلرین فدا وافنا
بیورمشلردر اصحابی کالنجوم بایهم اقتدیتم اهتدیتم کلام دربارلری مفهومی
اوزره کات موحدین وغزات مسلمین اوزرلرینه الی یوم القیام محاربهٔ
اعدای دین بدفرجام ومقاتلهٔ ارباب کفر وضلال دوزخ انجام فریضهٔ ذمت
وواجبهٔ عهدهٔ دیانت اتمت اولدیغندن حالا سریرآرای شوکت تاجداری
ورونق افزای مسند بختیاری خورشید ... خاور سعادت روشنچراغ
شمع شبستان خلافت پادشاه دارا خدم شهریار اسکندر حشم سلطان
سلاطین

13- Mühendishane Matbaası'nda basılan *Telhîsü'l-eşkâl*



بسم الله الرحمن الرحيم

14- Mühendishane Matbaası'nda basılan *İmtihânü'l-mühendisîn*

bulunduğu yerde olduğu ifade edilen matbaa binasının, bu ahırların yapımı esnasında (1843) yıkıldığı ayrıca belirtilmektedir.[28]

Mühendishane Matbaası'nın bütün alet ve edevatıyla Üsküdar'a taşınması akabinde, buradaki faaliyetiyle ilgili olmak üzere yeni bir düzenlemeye gidilmiştir Buna göre, matbaanın eski hâlinde olduğu gibi devlet tarafından (cânib-i mîrî) değil de, belirli şartlar dâhilinde işletmeye devredilmesi (maktû'an idâresi) cihetine gidilmiştir. Dolayısıyla, bir sermaye tahsis olunmasına, kâr ve zarar hesabıyla çalışacak bir kurum hâline dönüştürülmesine karar verilmiştir. Bu amaçla mevcut mal varlığına ilaveten 25.000 kuruş sermaye tahsis edilmiştir. Matbaanın Selimiyye Vakf-ı Hümayunu arazisi üzerinde olması ve bu vakfın müsakkafatı olarak görülmesi sebebiyle, bu vakfa ayda 100 kuruştan senelik 1.200 kuruş kira ödemesi öngörülmüştür. Matbaanın idaresi Mühendishane Matbaası'nı da idare etmiş olan müderris Abdurrahman Efendi'ye havale edilerek, bununla ilgili olarak kendisine yeni bir berat verilmiştir (Aralık 1802). Matbaanın o ana kadar İrad-ı Cedid hazinesinden aynen devir ve teslim olunan kitaplar, basma tezgâhları, hurufat vesair alet ve edevat bedeli olarak şimdiye kadar sarf edilen meblağ 66.425 kuruşu bulmaktaydı. Bu paranın 18.301 kuruşu mevcut alet ve edevat değeri olarak belirlenmiş ve demirbaş olarak Abdurrahman Efendi'nin zimmetine geçirilmiştir. Bu meblağın 25.000 kuruşu sermaye, bakiyyesi olan 22.825 kuruşun da, işletmenin kâra geçmesiyle tedricen ödenmesi gereken miktar olarak tespit edilmiştir. Maaşlar yeni işletme tarafından ödenecek, teslim edilen demirbaş devlet malı sayılacak, bunların bakımı ve korunması sağlanacak ve vakfa verilmesi gereken kira bedeli düzgün olarak ödenecektir. İşletmenin büyük gelir sağlaması hâlinde, bu her türlü ödeme ve masraflar düşüldükten sonra İrad-ı Cedid hazinesine intikal ettirilecekti. Yeni berat şartları cümlesinden olmak üzere, yeni bir idari yapıya ve "sivil" bir kimliğe kavuşturulan, ancak bir kamu işletmesi olma özelliğini de kaybetmeyen Üsküdar Matbaası'nda, Mühendishane Matbaası olarak faaliyet gösterdiği zamanlarda mevcut olmayan bir imtiyaz olmak üzere, o zamana kadar basılması söz konusu olmayan tefsir ve hadis gibi dinî

28 İsmail Hakkı Konyalı, *Üsküdar Tarihi*, İstanbul 1977, c. 2, s. 528, 531.

Avâmil-i Cedîd-i Birgivî/Mu'ribü'l-Avâmil). Tuhfetü'l-ihvân ile birlikte basılmış ve ciltlenmiştir (bkz. nr. 32). 128 sayfa. 2. baskı (bkz. nr. 17). [Dilbilgisi].
34. B. 1227/Temmuz 1812): *Hâşiyetü's-Siyâlkûtî alâ'l-Mutavvel***.** *Telhîs-i Kazvînî*'ye şerh olarak kaleme alınan Ahmed b. Yahya el-Teftâzânî'nin *el-Mutavvel*'ine Abdülhakim b. Şemseddin es-Siyâlkûtî tarafından yapılmış haşiye. 663 sayfa. [İlm-i belâgat ve inşâ/Retorik].
35. C. 1228 (Haziran 1813): *Hallü esrâri'l-ahyâr alâ i'râbi İzhâri'l-esrâr (Mu'ribü'l-İzhâr).* 328 sayfa. 3. baskı (bkz. nr. 4, 29). [Dilbilgisi].
36. M. 1229 (Ocak 1814): *Cevhere-i Behiyye-i Ahmediyye fî Şerhi'l-Vasiyyeti'l-Muhammediyye.* 314 sayfa. 4. baskı (bkz. nr. 8, 24, 31). [Din].
37. Z. 1230 (Kasım 1815): *el-Okyânûsü'l-basît fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-muhît***.** Tahir Muhammed b. Yakub Firuzâbâdî'nin Arapça lügatı. Mütercim Asım tarafından ilaveler yapılarak Türkçeye çevrilmiştir. 3 cilt. Birinci cilt 943 sayfa. Basım tarihi Kasım 1815. İkinci cilt 939 sayfa. Basım tarihi Kasım 1816. Üçüncü cilt 973 sayfa. Basım tarihi Kasım 1818. Her üç cilt de 500'er adet basılmıştır. [Lugat].
38. N. 1231 (Ağustos 1816): *Ta'lîku'l-fevâzıl alâ i'râbi'l-Avâmil (Şerh-i Avâmil-i Cedîd-i Birgivî/Mu'ribü'l-Avâmil).* 102 sayfa. 3. baskı (bkz. nr. 17, 33). *Tuhfetü'l-ihvân* ile birlikte basılmış ve ciltlenmiştir (bkz. nr. 39). [Dilbilgisi].
39. N. 1231 (Ağustos 1816): *Tuhfetü'l-ihvân.* 79 sayfa. 3. baskı (bkz. nr. 18, 32). *Mu'ribü'l-Avâmil* ile birlikte basılmış ve ciltlenmiştir (bkz. nr. 38). [Dilbilgisi].
40. Z. 1231 (Kasım 1816): *el-Okyânûsü'l-basît fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-muhit.* Eserin ikinci cildi (bkz. nr. 37). [Lugat].
41. 1232 (1817): *Tuhfe-i Vehbî.* 65 sayfa. 4. baskı (bkz. nr. 6, 27). [Lugat].
42. 1232 (1817): *Cevhere-i Behiyye-i Ahmediyye fî Şerhi'l-Vasiyyeti'l-Muhammediyye.* 288 sayfa. 5. baskı (bkz. nr. 8, 24, 31, 36). [Din].
43. C. 1223 (Mart-Nisan 1817): *Ferâidü'l-fevâid fî beyâni'l-akâid (Amentü Şerhi).* 278 sayfa. 3. baskı (bkz. nr. 18, 25). [Din].
44. CA. 1232 (Mart 1817): *Nehcetü'l-menâsik.* Derviş el-Hâc Mehmed Edîb b. Mehmed'in 1193/1779 senesinde yaptığı hac seyahatini tasvir etmektedir. 255 sayfa. Eserin sonunda müstakilen numaralandırılmış olarak ve 14 sayfa hâlinde Mustafa Reşid ve Hekimbaşı Mustafa Behçet efendiler tarafından yazılan *Tertîb-i Eczâ* risalesi yer almaktadır. Bununla hacıların yolda vaki olacak hastalıklarına acilen müdahale ve tedavi imkânı verilmesi amaçlanmaktadır. [Hac seyahati].
45. CA. 1232 (Mart 1817): *Tertîb-i Eczâ.* Müellifi Mustafa Reşid ve Hekimbaşı Mustafa Behçet (bkz. nr. 44). [Tıp].
46. M. 1233 (Mart 1817): *el-Okyânûsü'l-basît fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-muhit***.** Eserin üçüncü cildi (bkz. nr. 37). Lugat].
47. M. 1233 (Kasım 1817): *Netâyicü'l-efkâr alâ İzhâri'l-esrâr.* 2.267 sayfa. 2. baskı (bkz. nr. 10). [Dilbilgisi].
48. CA. 1233 (Mart 1818): *Sarf Cümlesi.* Okullarda öğretilen Arapça dersleri için bir araya getirilmiş Arapça dilbilgisi (Sarf/Morfoloji) ile ilgili beş risale. 119 sayfa. İçindekiler: 1) *Merâhu'l-ervâh***.** Ahmed b. Ali b. Mes'ud'dan. Kelime teşkiliyle ilgili. 43 sayfa. 2) *İzzî.* Şeyh İzzeddin Ebil-Fazâ'il Abdulvehhâb İmâdeddin b. İbrâhim es-Sencârî'den (öl. 1257). s. 44-59. 3) *Maksûd.* Müellifi belli olmamakla beraber İmâm-ı ekber Yusuf Hanefî'ye atfedilmektedir. Fiillerin tasnifiyle ilgili. s. 60-77. 4) *Binâ.* Fiillerin esasıyla ilgili. Müellifi belli değil. s. 78-87. 5) *Emsile***.** Fillerin çekimiyle ilgili. Müstakilen numaralandırılmış olarak, s. 1-32. [Dilbilgisi].



9- Üsküdar Matbaası'nda basılan
Hallü esrâri'l-ahyâr alâ i'râbi İzhâri'l-esrâr

49. L. 1233 (Ağustos 1818): *Hâşiyetü'l-Gelenbevî***.** Celâleddin ed-Devânî'nin *Akâid-i Adudiyye*'ye yaptığı şerhe, Gelenbevî tarafından yapılan haşiye. 657 sayfa. [Din].
50. 1233 (1818): *Sübha-i Sıbyân.* 33 sayfa. 3. baskı (bkz. nr. 28). [Lugat].
51. 1233 (1818): *Hallü esrâri'l-ahyâr alâ i'râbi İzhâri'l-esrâr (Mu'ribü'l-İzhâr).* 351 sayfa. 4. baskı (bkz. nr. 4, 29, 35). [Dilbilgisi].
52. M. 1234 (Kasım 1818): *Ta'lîku'l-fevâzıl alâ i'râbi'l-Avâmil (Şerh-i Avâmil-i Cedîd-i Birgivî/Mu'ribü'l-Avâmil).* 98 sayfa. 4. baskı (bkz. nr. 17, 33, 38). *Tuhfetü'l-ihvân* ile birlikte basılmış ve ciltlenmiştir (bkz. nr. 53). [Dilbilgisi].
53. M. 1234 (Kasım 1818): *Tuhfetü'l-ihvân.* 75 sayfa. 4. baskı (bkz. nr. 18, 32, 39). *Mu'ribü'l-avâmil* ile birlikte basılmış ve ciltlenmiştir (bkz. nr. 52). [Dilbilgisi].
54. L. 1234 (Ağustos 1819): *Ta'lîkâtü'l-Gelenbevî alâ Mîri'l-âdâb.* Mîr Ebu Feth es-Sâ'idî'nin (öl. 1543) *Mîrü'l-âdâb* unvanlı eserine Gelenbevî tarafından 1755'te itmam edilen ta'ikat. 609 sayfa. [İlm-i



15- Üsküdar Matbaası'nda basılan *Atlas-ı Kebîr Tercemesi* adlı eserden bir sayfa

kitapların basılmasına[29] ve piyasa ihtiyacına da cevap vermek üzere dışardan her türlü basım işlerinin kabul edilmesine izin verilmiş ve matbaanın iş hacmini sağlamak amacıyla da başka basımevlerinin faaliyette bulunmasına yasak getirilmiştir. Bu çerçeve içine gayrimüslimlerin bastırmak istedikleri dinî eserler de girmekteydi. Bu gibi eserlerin basıldığına dair beyanlar mevcut olmakla beraber,[30] bunları örneklemek şu ana kadar mümkün olamamıştır.

Üsküdar Matbaası bu düzen dâhilinde çalışmalarını dört-beş sene kadar düzgün bir şekilde yürütmüş ve aşağıda verilen listede görüleceği üzere değerli eserler basmıştır. Ancak, 1807 senesine gelindiğinde faaliyetini durdurduğu ve âdeta kapalı gibi kaldığı ve kitap basma işlerine son verdiği anlaşılmaktadır. Bu gelişmede, III. Selim saltanatının son döneminde (1789-1807) yaşanan büyük iç ve dış krizlerin başlıca etken olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Üsküdar Matbaası'nın içinde bulunduğu durumu takdim ettiği bir raporla dile getiren sabık defter emini vekili Salihzade Hüseyin Beyefendi, konulan sermayenin yetersizliği sebebiyle "menâfi'-i

29 Devrin önde gelen simalarından olan Behic Efendi, müslüman halkın cehaletten kurtarılması için dinî eserlerin de matbaada basılması gerektiği fikrini savunur ve bunların basım yoluyla daha ucuz olarak sağlanabileceğini ileri sürer. Günlük iaşesine takadı olmayan ve en az 500 kuruşluk kitaba ihtiyacı olan talebe-i ulûmun, böylece 150 veya 200 kuruşluk bir masrafla kitap ihtiyacını matbu olarak karşılayabileceğini ifade eder. Böylece matbaanın iş sıkıntısı da çekmemesine katkıda bulunulacağına dikkat çeker. Bkz. *Sevânihü'l-Levâyih,* vr. 126.

30 Beydilli, *Mühendishâne*, s. 137, 140.

belâgat ve inşâ /Retorik].
55. L. 1234 (Ağustos 1819): *Ta'likâtü'l-Gelenbevî alâ Mîri't-tehzîb.* Ebu Feth es-Sâ'idî'nin (öl. 1543) *Mîrü't-tezhîb* unvanlı esere yaptığı tahşiyeye Gelenbevî tarafından itmam edilen talikat. 514 sayfa. [İlm-i belâgat ve inşâ/Retorik].
56. C. 1234 (Nisan 1819): *Nahiv Cümlesi.* Okullarda öğretilen Arapça dersleri için bir araya getirilmiş üç risaleyi havi Arapça dilbilgisi (Nahiv/Sentaks) kitabı. 72 sayfa. İçindekiler: 1) *Kâfiye.* İbn Hâcib'den, s. 1-30. 2) *İzhârü'l-esrâr.* Birgivî'den, s. 34-64. 3) *Avâmil-i Cedîd.* Birgivî'den, s. 66-72. [Dilbilgisi].
57. R. 1235 (Ocak 1820): *el-Fevâidü'z-ziyâiyye.* Müellifi, Mollâ Camii (Nureddin Abdurrahman b. Ahmed b. Muhammed). 302+8+2 sayfa. *Kâfiye* şerhi. [Dilbilgisi].
58. B. 1235 (Nisan 1820): *Mir'âtü'l-ebdân fî teşrîhi a'zâi'l-insân (Kütüb-i Selâse mine'l-Hamse-i Şânîzâde).* 2 cilt. Birinci cilt 131 sayfa. İkinci cilt 283 sayfa. 56 levha yer almaktadır. 400'erden 800 adet basılmıştır. [Tıp].
59. 1235 (1820): *Fevâidü'ş-şâfiye alâ i'râbi'l-Kâfiye.* 2. baskı (bkz. nr. 26). [Dilbilgisi].
60. N. 1235 (Haziran 1820: *Ta'lîkâtü Abdilhakîm el-meşhûr bi-Siyâlkûtî ale'l-hâşiye li'l-Mollâ el-Hayâlî alâ Şerhi'l-akâidi'n-Nesefiyye.* Ömer Nesefî'nin *Aka'id*'ine Taftazânî tarafından yapılan şerhe Mollâ Hayâlî'nin yaptığı Hâşiye ve buna Abdülhakim b. Şemseddin Hindîyü'l-Siyalkûtî tarafından yapılan talikat. Arapça. 392 sayfa. [Din].
61. ZA. 1235 (Ağustos-Eylül 1820): *Ta'lîkâtü Dürri'n-nâcî bi-Îsâgocî.* Tokatlı es-Seyyid Ömer Salih'in 1210/1795'te tekmil ettiği Esireddin b. Ömer el-Ebherî'nin (öl. 1300) Porphyrius'tan yaptığı tercümenin şerhine talikat. 183 sayfa. [Mantık].
62. C. 1236 (Şubat 1821): *Reşehât-ı Aynü'l-hayât.* Nakşibendî Tarikatı şeyhlerinin önde gelenlerinin hayat hikâyelerini menkıbe tarzında veren ve Mevlâna Ali b. Hüseyin tarafından 1503'te yazılmış bir eser. Aslı Farsça olan bu eser, Mehmed b. Şerîf b. Abdülganî el-Abbâsî (ö. 1593) tarafından 1584'te Türkçeye tercüme edilmiştir. 654 sayfa. [Din/Biyografi].
63. CA. 1237 (Şubat 1822): *Tuhfetü'l-manzûmeti'd-dürriyye fî lugati'l-Fârsiyye ve'd-Deriyye. Tuhfe-i Vehbî* şerhi. 511 sayfa. [Lugat].
64. 1237 (1822): *Tuhfe-i Vehbî.* 65 sayfa. 5. baskı (bkz. nr. 6, 27, 41). [Lugat].
65. 1237 (1822): *Hülâsa-i Risâle-i Birgivî.* Müellifi belirtilmemiştir. 24 sayfa. İlmühal. [Din].
66. Ş. 1237 (Mayıs 1822): *Netîcetü'l-fetâvâ.* Mehmed b. Ahmed Gedûsî'nin tertiplediği fetvâ mecmuası. 683 sayfa. [Fetva Mecmuası].
67. ZA. 1237 (Temmuz 1822): *Ta'lîku'l-fevâzıl alâ i'râbi'l-Avâmilü Şerh-i Avâmil-i Cedîd-i Birgivî/Mu'ribü'l-Avâmil).* 124 sayfa. 5. baskı (bkz. nr. 17, 33, 38, 52). *Tuhfetü'l-ihvân* ile birlikte (bkz. nr. 68) basılmış ve ciltlenmiştir. [Dilbilgisi].
68. 1237 (1822): *Tuhfetü'l-İhvân.* 197 sayfa. 5. baskı (bkz. nr. 18, 32, 39, 53). *Mu'ribü'l-Avâmil* ile birlikte (bkz. nr. 67) basılmış ve ciltlenmiştir. [Dilbilgisi].
69. 1238 (1822): *Hâşiye alâ Tahrîri'l-kavâidi'l-mantıkıyye.* Abdülhakim b. Şemseddin el-Siyâlkûtî'nin, Kâtibî'nin *er-Risâletü'ş-Şemsiyye fi'l-kavâidi'l-mantıkıyye* unvanlı eserine yazdığı tahşiye. 617 sayfa. Arapça. [Mantık].
70. SA. 1238 (Kasım 1822): *Netâyicü'l-efkâr alâ İzhâri'l-esrâr.* 267 sayfa. 3. baskı (bkz. nr. 10, 47). [Dilbilgisi].
71. 1238 (1822-1823): *Tuhfe-i Vehbî.* 65 sayfa. 6. baskı (bkz. nr. 6, 27, 41, 64). [Lugat].
72. RA. 1238 (Aralık 1822): *er-Risâle fi'l-hendese.* Mühendishane halifelerinden Masdârîyecizade Seyyid Hüseyin Efendi'nin hendese ile ilgili eseri. 34 sayfa+7 levha. [Hendese].
73. L. 1239 (Şubat 1824): *Mir'ât-ı Âlem.* Ali Kuşçu'nun Fatih Sultan Mehmed'e ithaf ettiği *Fethiye* unvanlı astronomi ile ilgili Arapça eserinin Türkçe tercümesi. 130 sayfa+4 levha. Üsküdar Matbaası'nın son ve burada ta'lik hurufat ile basılan tek eseri. 250 adet basılmıştır. [Astronomi].

İstanbul Matbaası
1. Evâhir-i ZA. 1239 (20-30 Temmuz 1824). *Gunyetü'l-mütemellî. Mülteka* müellifi İbrahim Halebî'nin İmâm Kaşgarî'nin *Münyetü'l-musallî* unvanlı eserine yaptığı şerh. Arapça. 278 sayfa. [Akaid].
2. 1239 (1824). *el-Mevâkıf fî ilmi'l-kelâm.* Adudüddin Ebü'l-Fazl Abdurrahman b. Ahmed b. Abdülgaffar el-Îcî'nin (ö. 756) Kelam ile ilgili tanınmış eseri ve buna Ali b. Muhammed el-Cürcânî tarafından yapılan Arapça şerh. Sayfa altlarında Abdülhakim b. Şemseddin es-Siyâlkûtî'nin ve hamişinde de Hasan Çelebi'nin hâşiyeleri vardır. 12+635 sayfa. [Kelam].
3. 9 RA. 1240 (1. 11. 1824). *Mecmau'l-enhur fî şerhi'l-Mülteka'l-ebhur.* Şeyhîzade Abdurrahman b. Şeyh Mehmed b. Süleyman tarafından hazırlanan İbrahim Halebî'nin *Mülteka'sı*na şerh. 2 cilt. Birinci cilt 352 sayfa. Basım tarihi: 11. RA. 1240 (1.11.1824). İkinci cilt 374 sayfa. Basım tarihi: Evâhir-i Ş. 1240 (20-30 Nisan 1825). [Akaid].
4. Gu. SA. 1241 (15 Eylül 1825). *Siyer-i Kebîr Tercümesi.* İmâm Muhammed b. Hasan eş-Şeybânî'nin (ö. 805) bu eseri, önce Muhammed b. Ahmed es-Serâhsî tarafından Arapça olarak şerh edilmiş ve bu şerh Ayintâbî es-Seyyid Mehmed Münîb tarafından Türkçeye tercüme edilmiştir. Tercüme 1796-1798 arası itmam edilmiştir. 2 cilt (357 ve 375 sayfa). 1.000 adet basılmıştır. [Siyer].



16- Mühendishane Matbaası'nda basılan *Kitâb-ı Tibyân-ı Nâfî Terceme-i Burhân-ı Kâtı'nın cilt kapağı*

ammesi olan" matbaanın bu şekilde "metrûk ve mu'attal" kaldığını, oysa kitap ve risaleler basarak, "memâlik-i İslâmiyye'ye neşr" edilmesi gibi faydalı bir işin üstlenilmiş olması gerektiğini ifade etmekte ve matbaa riyasetine talip olduğunu bildirmekteydi. Durum, matbaa riyasetinden sorumlu olan Abdurrahman Efendi'yle de tartışılmıştır. Abdurrahman Efendi de matbaanın kapanma raddesine gelmiş olduğunu kabul etmekte ve bunu, içine düştüğü mali krize bağlamaktaydı. Böyle bir gelişmenin sebebi olarak da basılan kitapların satılamamasını ve elde kalmasını göstermekteydi. Kitapların İstanbul dışında pazarlanması da gerçekleştirilememiştir ve elde mevcut olanların satılıp yatırılan paranın geri dönmesi için senelerin geçmesi gerekmektedir. Dolayısıyla basım ve işletme masrafları karşılanamadığından, matbaanın faaliyeti gerçekten de durma noktasına gelmiştir.

Durumun tahkiki ve bir karara varılması kendisine havale edilen reisülküttap Galib Efendi, tercihini matbaa idaresine Hüseyin Beyefendi'nin getirilmesi yönünde kullanır. Kendisine, selefi için öngörülen aynı şartlar dâhilinde bir berat tanzim edilerek, resmen atanması sağlanır (Aralık 1807). Burada ayrıca, Türkçe, Arapça, Farsça ve Rumca kitap ve risalelerin başka yerlerde basılmaması ve basan olursa önlenmesi, dolayısıyla matbaanın tekel imtiyazı tekrar vurgulanır. Hüseyin Beyefendi'nin riyaseti ancak bir yıl kadar sürmüş ve Nizam-ı Cedid aleyhtarı gelişmeler, Kabakçı İsyanı, III. Selim'in tahttan indirilmesi, IV. Mustafa'nın tahta çıkması (29 Mayıs 1807) gibi büyük olaylar sebebiyle herhangi bir iş yapmaya fırsat bulamadan ayrılmak zorunda kalmıştır.

Temmuz 1808'de matbaa işleri yeniden ele alınır ve idaresi aynı berat şartları dâhilinde olmak üzere, bu işe talip olan Hacegândan Maraşlı Alî Efendi ile Üsküdar Doğancılar Camii imamı Hafız Mehmed Emin Efendi'ye müştereken tevcih edilir. Devir ve teslim aldıkları alet ve edevat ve mevcut kitap ve haritalara 33.382 kuruş değer biçilir ve bu meblağ karşılığı hazineye tedricen ödenmek kaydıyla kendilerinden borç senedi alınır.[31]

Bu arada İstanbul'da önemli gelişmeler cereyan etmekte, II. Mahmud (1808-1839), Alemdar Mustafa Paşa'nın askerî müdahalesi neticesinde tahta çıkartılmaktaydı (6 Temmuz 1808). Alemdar'a karşı duyulan tepki ise kısa zamanda kendini gösterir. Kasım ayında patlak veren ve kanlı olaylara yol açan ayaklanma, Alemdar'ın ölümüyle sonuçlanmakla kalmaz, tepkiler sarayı da tehdit edecek boyutlara bürünür. Yeniçeriler, Nizam-ı Cedid'in ihyasını amaçlamak üzere kısa bir zaman önce kurulmuş olan Sekban-ı Cedid ordusuna karşı duydukları infiali, bu askerlerin barındıkları Levent ve Selimiye kışlalarına hücum edip kışlaları yakarak gözler önüne sererler (17 Kasım 1808). Yeniçerilerin özellikle Selimiye Kışlası'na saldırmaları, burasını maiyetindeki sekban askerleriyle savunan Binbaşı Arnavut Mustafa'yı öldürmeleri ve kışlayı ateşe vermeleri, bütün yakın çevrenin de isyan ve yangın ateşiyle kavrulup tahrip olmasına sebep olur. Çevrede subayların oturdukları evler yanında, sade vatandaşların ikametgâhları

31 Kemal Beydilli, "Nizâm-ı Cedîd Şehri Üsküdar'da Matbaacı Bir İmam: Doğancılar İmamı Hâfız Mehmed Emin Efendi", *Üsküdar Sempozyumu IV: 3-5 Kasım 2006: Bildiriler*, ed. Coşkun Yılmaz, İstanbul 2007, c. 2, s. 555-568.



17- Civarında Üsküdar Matbaası'nın ve sair Nizam-ı Cedid mekânlarının yer aldığı Selimiye Kışlası'nın II. Mahmud tarafından yapılan yeni binası

ve dükkânlar da yağma edilir ve ateşe verilir. III. Selim'in tahttan indirilmesi ve Nizam-ı Cedid askerinin ortadan kaldırılması ile kışlanın ve dolayısıyla çevredeki Selimiye Vakfı müsakkafatından olan mütemmim bina ve işletmelerin metruk bir hâle gelmeleri, bu gelişmeler sebebiyle zaten söz konusu olmuş bulunuyordu. Hatta o zaman, kışla ve çevre binalarda alakası bulunan çok sayıdaki dokumacı (*sandalcı*) esnafı, bir müddet sonra yeni padişah IV. Mustafa'ya müracaatla, alacakları olan 61.000 kuruşu talep etmişlerdi. Neticede bu meblağın Selimiye Vakfı'ndan dört taksit hâlinde ödenmesi karar altına alınmıştı. Bu ödemeyi karşılayabilmek ve gelir temini amacıyla kışlanın bir han hâline dönüştürülmesi ve odalarının kiraya verilmesi planlanmış ve bu iş için binaya bir mütevelli atanması cihetine gidilmişti. II. Mahmud'un tahta çıkması üzerine kışlanın bu şekilde amaç dışı kullanımına bir son verilmek istenmiş ve esnafın uğradığı zarar-ziyan karşılığı olarak talep edilen meblağ devletçe üstlenilerek, binanın tamirine karar verilmişti. Böylece bina, yeni kurulan Sekban-ı Cedid askerine tahsis edilmiş olarak tekrar kışla olarak kullanılmaya başlanır. Ancak 17 Kasım 1808'de isyancılar tarafından tamamen yakılır ve 1826'da yeniçerilerin ortadan kaldırılmasına kadar bu enkaz hâliyle kalır.

Selimiye Kışlası ve çevresindeki binaların uğradığı yangın ve yağma felaketinden geriye kısmen yanmış olarak Selimiye Camii'nden başka bir şey kalmamıştır. Harem İskelesi arkasında ve yakınında yer alan matbaanın da bu felaketten nasibini aldığı anlaşılmaktadır. Riyasetini üstlenmiş olan Doğancılar imamı Mehmed Emin Efendi'nin beyanına göre, matbaada mevcut bulunan ciltli ve ciltsiz pek çok kitap, alet ve edevat ve basım tezgâhları ve diğer şeyler tahrip ve yağma edilmiş, bir kısmı ise yangında helak olmuştur. Böylece 1730 Patrona İsyanı'nın bütün yakıp yıkmalarına rağmen zarar görmemiş olduğu bilinen Müteferrika Matbaası'nın aksine, bu seferki yeniçeri isyanında, Nizam-ı Cedid düzeninin önemli ve mütemmim bir kurumu olarak algılanan matbaa, yine sair Nizam-ı Cedid müesseseleri meyanında olmak üzere önemli bir şekilde hasara uğramış oluyordu.

Matbaayı içinde bulunduğu bu duruma rağmen işletmeye devam eden Mehmed Emin ve Alî efendiler,



بسم الله الرحمن الرحيم

18- Üsküdar Matbaası'nda basılan *Mehâsinü'l-âsâr ve hakâiku'l-ahbâr'ın* ilk sayfası



* هذا فهرست الكتاب *

الحمدلله معنی ٤ ❋ لله اللام للاستحقاق ٦ ❋ رب العالمين ٦ *
والصلوة ٧ ❋ علی محمد ٧ ❋ اجمعين وبعد ٨ *
فهذه رسالة ٨ ❋ الباب الاول ١١ ❋ اعلم اولا
ان الكلمة ١٢ ❋ فعل وهو مادل ١٥ ❋ ومن خواصه
دخول قد ١٧ ❋ واسم وهو مادل علی معنی ١٨ *
ومن خواصه دخول التنوين ١٩ ❋ وحرف وهو مادل ٢١ *
ثم العامل ٢٣ ❋ والمراد بالواسطة ٢٤ ❋ فالعامل
يحصل المعانی الخفية ٢٥ ❋ ثم العامل علی ضربين ٢٨ *
وهوای اللفظی ٢٨ ❋ والعامل فی اسم واحد ٢٩ * تسمی
حروف الجر ٣٠ ❋ ان فی كل ثلاثة اقوال ٣٥ ❋ ولا بد لهذه
الحروف من متعلق ٣٥ ❋ الا الزائد منها ٣٥ ❋ فمجرور
الزائد ورب ٣٦ ❋ ومجرور حروف الاستثناء ٣٧ *
ومجرور ماعدا هذه السبعة ٣٧ ❋ وقد يسند المتعلق
الی الجار والمجرور ٣٨ ❋ وقد يحذف المتعلق ٣٨ *
وقد يحذف الجار ٣٩ ❋ كالجهات الست ٤٠ ❋ والثانی
المفعول له ٤٣ ❋ والثالث ان وان ٤٤ ❋ ثم القياس
بعد الحذف ٤٥ ❋ وقد يبقی مجرورا ٤٥ ❋ ولا يجوز

19- Üsküdar Matbaası'nda basılan *Netâyicü'l-efkâr alâ İzhâri'l-esrâr'ın* ilk sayfası

bir taraftan alet ve edevatın tanzimine çalışmışlar, diğer taraftan da masrafların üstesinden gelmeye ve kira bedelinin ödenmesine gayret etmişlerdir. Bu arada başka yerlerde basım faaliyetinde bulunulmaması için matbaaya tanınmış olan tekel imtiyazının işlerliğinin sağlanması için tekrar müracaatta bulunmuşlar ve İstanbul ve Bilâd-ı Selâse kadılarına hitaben bu anlamda bir hüküm çıkartılmasında başarılı olmuşlardır (Şubat 1809). Mehmed Emin ve Alî efendiler arasındaki ortaklık uzun zaman uyum içinde devam etmemiştir. Matbaanın geçirdiği sıkıntılar ve mali durumundaki zafiyet, muhtemelen bu gelişmede etken olmuştur. Neticede Alî Efendi (ö. 1814-1817?), senelik 500 kuruşluk bir gelir payı karşılığında işleri ortağına devretmiştir. Öte yandan imam Mehmed Emin Efendi'nin de işlerin üstesinden gelemediği, matbaanın 1807 senesindeki ihmalinin ve 1808'deki tahribatının sıkıntılarını gideremediği anlaşılmaktadır. Faaliyetini zorlukla sürdürmekte, bastıklarını satamamakta, işletmenin kâra geçmesi söz konusu olamamakta, devamlı zarar etmekte, ödemelerini yapamamakta ve sürekli borçlanmaktadır. Nitekim Eylül 1814'te Asım Efendi'nin (ö. 1820) *Kâmûs Tercümesi*'nin basımı kararlaştırıldığında, matbaanın alet ve edevatının yetersiz ve kötü durumda, işçilerinin ise dağılmış olduğu ortaya çıkmıştır. Bu durumda matbaanın tekrar İstanbul tarafına taşınması düşünülmüş ve Tersane'de Büyük Havuz'un yanındaki Talimhane'ye

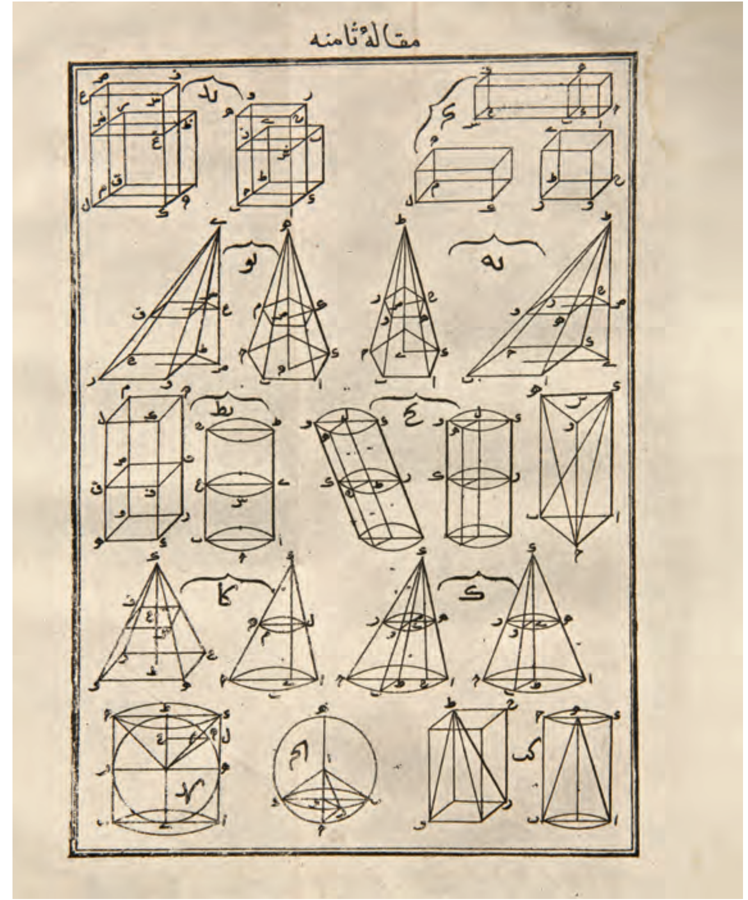


20- Üsküdar Matbaası'nda basılan *Ferâidü'l-fevâid fî beyâni'l-akâid.* *(Âmentü Şerhi)*

nakli söz konusu edilmiştir. Ancak, bu binanın Tersane'ye lazım olduğu tahkik edildiğinden, matbaanın taşınmasından vazgeçilerek, *Kâmûs*'un basımı için gerekli düzenlemelerin ve ihtiyacının giderilmesine karar verilmiştir.

Üsküdarlı Matbaacı Bir İmam

1817 senesinde matbaanın idaresinde değişiklik yapılmış ve bu arada vefat etmiş olan matbaanın eski ortağı Alî Efendi'nin mirasçısı ile Mehmed Emin Efendi'nin elinde bulunan yarımşar hisseleri devlet tarafından zaptedilerek, matbaa mukataası Rûznâmçe-i evvel Abdurrahim Muhib Efendi (ö. 1821) uhdesine tevcih edi lmiştir (Kasım 1817). Matbaanın hesapları çıkartıldığında, işletmenin zararda ve Mehmed Emin Efendi'nin de toplam 17.768 kuruş gibi büyük bir borç yükü altına girmiş olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca zimmetinde olan bazı alet ve edevat ve kitapların mevcut olmadığı görülmüş ve bunların kendisinden tahsili cihetine gidilmek istenmiştir. Mehmed Emin Efendi, hesabını vermek üzere sorgulandığında, önce noksan görünen çeşitli alet ve kitapların bedeli olan 17.768 kuruşluk borca itiraz etmiş ve bu meblağın içinde görünen bazı alet ve kitapların Kasım 1808'deki olaylarda yağma ve tahrip edildiğini bazılarının ise yangında yok olduğunu ileri sürmüştür. Mehmed Emin Efendi, kendi beyanına göre o sıralarda 80 yaşını aşmıştır ve borçlarına mahsuben satılmasını teklif ettiği ve değeri en çok 1.000 kuruş eden başını soktuğu bir evden başka da serveti yoktur. Bu durumda borçlarını ödeyebilmek için vazifesine devam etmekten başka çaresi olmadığını ifade etmektedir. Neticede, matbaa riyaseti uhdesine bırakılsa, işleri idare edemeyeceği açık olarak görülmekte olduğundan, ihtiyarlığına ve zaruret hâline merhameten



21- Üsküdar Matbaası'nda basılan *Usûl-i Hendese ve Müsellesât*

borçlarının silinmesine ve matbaanın kamu hizmeti gören bir kurum (menâfi'-i ammesi) olmasından ötürü, bu borçların devlet tarafından üstlenilmesine karar verilmiştir.

Matbaanın idaresi 18 Ağustos 1821 tarihindeki vefatına kadar Abdurrahman Muhib Efendi'nin elinde kalmıştır. Muhib Efendi'nin matbaa işleriyle ilgilenmesi 1813'te başlamış, özellikle 1814'te *Kâmûs Tercümesi*'nin basımına karar verilmesiyle daha belirgin bir hâle gelmiş, *Kâmûs* basımının riyaset sebebiyle Mehmed Emin Efendi'ye bırakılması icap ederken Muhib Efendi'ye havale edilmiştir. Bunda selefinin gösterdiği aczin önemli bir etken olduğu açıktır. Muhib Efendi'nin dört sene süren riyaseti esnasında da matbaanın içinde bulunduğu kötü mali durumda herhangi bir düzelme görülmemiştir. O da selefi gibi dönemini zararla kapatmıştır. Ayrıca, Arapoğlu Bogos tarafından imal edilen 1.200 adet hurufatın masrafı olarak 33.950 kuruşluk yeni bir borç oluşmuştur. Borçlu olarak ölen Muhib Efendi'nin devraldığı ve zamanında oluşan yeni borçları da devlet tarafından karşılanmak üzere zimmetinden silinmiştir. Bunun genel toplamı 99.106 kuruş olarak hesaplanmış bulunuyordu. II. Mahmud, elde mevcut kitapların on sene geçse bile

satılamayacağını, dolayısıyla basımları için sarf edilen paranın geriye gelmeyeceğini şikâyeten dile getirmekte ve bu durumu matbaa idaresinin ehline havale edilmemesinde görmekteydi. Bununla beraber, basılan kitapların istenildiği gibi satılamaması ve yatırılan sermayenin geri dönmemesinin, matbaanın ehil ellere teslim edilmemiş olması dışında daha başka sebeplerden kaynaklanmış olduğu açıktır.

İSTANBUL MATBAASI

Muhib Efendi'nin vefatı üzerine matbaa riyaseti, yine aynı berat şartları doğrultusunda Hacegândan Cebehâne-i Âmire Nazırı İbrahim Sâib Efendi'ye tevcih edilmiştir. Kendisinin verdiği Eylül 1823 tarihli bir rapor, matbaanın durumuna ışık tutmaktadır: 1821'de başlayan Rum ayaklanması sebebiyle İstanbul'da alınan güvenlik tedbirlerinden olmak üzere önemli bazı kurumlardaki Rumların tasfiyesi gerekli görülmüş bulunuyordu. Bu meyanda, matbaada çalışmakta olan Rumların işten çıkartılmaları kaçınılmaz olmuş ve yerlerine Müslüman işçilerin konulmasına çalışılmıştır. Ancak, Üsküdar ahalisinin çoğu, bağ ve bahçe işleriyle uğraşmakta olduklarından, bunlardan matbaada çalışabilecek işçilerin istenilen ölçüde tedariki mümkün olamamaktaydı. Sâib Efendi'nin ifadesiyle ancak bir basım tezgâhına yetecek kadar işçi yetiştirilmiştir. Dolayısıyla matbaa Üsküdar'da kaldığı müddetçe, özellikle işletmenin en önemli elemanlarından olan musahhihlerin, mürettip ve diğer işçilerin temin ve yetiştirilmelerinde devamlı zorluklarla karşılaşılacaktır. Şehirden fazla uzaklık ve sapa bir mevkide bulunması hâli, ulaşım zorlukları gibi unsurların da önemli bir etken olduğu anlaşılmaktadır. Bu durumda matbaanın İstanbul içinde uygun bir mahalle taşınması kaçınılmazdır. Sâib Efendi'ye göre bu uygun mahal, Süleymaniye civarında uzun bir zamandır boş durmakta olan Kapudan İbrahim Paşa Hamamı'dır. Taşınma teklifi II. Mahmud'a sunularak, onayı alınmıştır. Böylece Kaptan Paşa Hamamı, 20.000 kuruşa satın alınmış ve bu meblağ iki senede iki taksit hâlinde geri ödenmek üzere İbrahim Sâib Efendi'ye borç olarak kaydedilmiştir (Eylül 1823). Aradan altı ay kadar bir zaman geçtikten sonra yeni mahallin taşınmak üzere hazır hâle getirilmiş olduğu anlaşılmaktadır (Nisan 1824). Bu amaçla, daha önce Üsküdar Matbaası'nda mevcut olan alet ve edevatın ve kitapların dökümü çıkartılmıştır (Aralık 1823). Bunlardan yeni matbaa mahalline nakledilecek, kullanılır vaziyetteki malzemeler ayrı bir döküm hâlinde tanzim edilmiş ve taşınmaya değer bulunmayanlar ve işe yaramayan alet ve edevat ayrıca tespit edilmiştir. Üsküdar Matbaası'nın taşınma işi 7 Haziran 1824'te tamamlanmıştır.[32]

Matbaanın (*Dârü't-tıbâati'l-âmire*) yeni mekânında bastığı ilk eser Şeyhizade Abdurrahman b. Şeyh Mehmed b. Süleymân tarafından hazırlanan İbrahim Halebî'nin (ö. 1549) maruf fıkıh kitabı *Mecmau'l-enhur fî şerhi'l-Mülteka'l-ebhur* olmuştur. Eser iki cilt hâlinde Kasım 1824 ve Nisan 1825 (1240, 1242) tarihlerinde basılmıştır. Burada basılan ikinci eser İmam Muhammed b. Hasan eş-Şeybânî'den (ö. 805) Ayntâbî es-Seyyid Mehmed Münib Efendi'nin 1796-1798 arasında tercüme ettiği *Siyer-i Kebîr Tercümesi*'dir. İki cilt hâlinde ve 15 Eylül 1825 tarihinde 1.000 adet olarak basılmıştır.

Matbaa civarında (İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Okulu olarak kullanılan binanın bulunduğu yerde), Bursa mütesellimi sabık Dergâh-ı âlî kapucubaşılarından Musa Ağa'nın konağı 100.000 kuruşa satın alınarak (15 Ağustos 1831). *Gazetehane* hâline getirilmiş ve burada bilindiği gibi 1 Kasım 1831'de *Takvîm-i Vekâyi'* adıyla ilk Türkçe gazete neşredilmiştir.[33] Matbaa ile birlikte buranın da idaresi *Takvîm-i Vekâyi-hâne-i Âmire ve Tab'hâne-i Ma'mûre Nazırı* unvanıyla Vakanüvis Esad Efendi'ye (ö. 1848) havale edilmiştir (1832). Türkçe nüshanın intişarından dört gün sonra *Le Moniteur Ottoman* adıyla aynı gazetenin bir de Fransızca nüshası çıkmıştır ve Haziran 1836'ya kadar aralıksız yayımlanmıştır. *Takvîm-i Vekâyi'*in Rumca, Ermenice, Arapça ve Farsça sayıları da Ocak 1832'den itibaren neşir hayatına katılmışlardır.[34] İstanbul Matbaası'nda 1824-1840 arasında geçen on altı sene içinde 143 cilt içinde 117 eser basılmıştır. Bunlar ilmihal, fıkıh, hadis, kelam, akaid, dil, belagat, sözlük, mantık, tasavvuf, edebiyat, askerlik, fen bilimleri, kanunname, tıp, tarih ve coğrafya ağırlıklıdır.[35]

Yabancı dillerdeki yayınların II. Mahmud'un ölümünden (1839) sonra daha da düzenli olarak devam ettiği ve matbaa, kitap ve gazete basımlarıyla ilgili ilk zamanlardaki zafiyetin süratle giderilmeye başlandığı ve Tanzimat ile başlayan yeni dönemde bu gibi sıkıntıların artık söz konusu edilmediği bilinmektedir.

32 Bu gelişmelerle ilgili olarak bkz. Beydilli, *Mühendishâne*, s. 144-150.

33 Nesimi Yazıcı, *Takvim-i Vekayi: Belgeler*, Ankara 1983, s. 18. Mısır'da Türkçe ve Arapça olarak 20 Kasım 1828'de çıkan *Vekâyiu'l-Mısriyye*, daha sonraları yalnızca Arapça neşredilmiştir. Buna rağmen bu gazetenin Osmanlı sınırları içinde çıkan ilk Müslüman gazetesi olarak zikredilmesi her halde yanlış olmaz.

34 Ayrıntı için bkz. Nesimi Yazıcı, *Takvim-i Vekayi*,, s. 56-57, 60-61, 64-65.

35 Burada basılan eserler için bkz. Necdet Öz, "Tabhane ile Takvimhane'nin Birleşmesi ve Basılan Eserler (1824-1840)", yüksek lisan tezi, Marmara Üniversitesi, 2012.

Dizgi suretiyle kitap basılması işine büyük kolaylık sağlayacak ve özellikle her türlü şekil, resim ve el yazılarının da aynen basılmasına olanak verecek bir icat bu sefer ihtirasından çok kısa bir zaman sonra İstanbul'da yeni bir basım dönemi başlattı. Yeni teknik, taşbasması veya litografi denilen usuldü ve 1831'de 26 yaşındayken İstanbul'a gelen ve burada yerleşmeye karar veren Henry Coral (ö. 1865) tarafından tanıtıldı. Coral'ın becerisi Harbiye Nezareti tarafından desteklendi ve Coral, kendisine bağlanan 500 kuruş maaşla devlet hizmetine geçti. Nezaretçe tahsis edilen bir mahalde açtığı atölyede taşbasması tekniğiyle yeni ordu için ihtiyaç duyulan askerî konulu eserlerin basımına girişti. Burada ilk hamlede *Nuhbetü't-ta'lîm* 1247 (1831), *Nefer Talimi* 1248 (1832), *Top Alayı Talimi* 1250 (1834) *Talim-i Asâkir-i Piyâdegân maa Topçuyân* 1250 (1835), *Müzekkere-i Zâbitân* 1251 (1836), *Top Bölüğü Talimi* 1252 (1837) gibi asker eğitiminde kullanılacak kitaplar basılmıştır. Bunların içinde çeşitli resimler yer almaktadır. Bu kitapların hazırlanma ve basılmaları işinin dönemin güçlü seraskeri Hüsrev Paşa'ya havale edilmiş olduğu eserlerin önsözlerinde açıkça dile getirilmektedir. Ancak kendisinin sözü edilen eserlerin yazarı olarak takdimi sorgulanmaya muhtaçtır.[36] Henry Coral 1836'da Galata Mevlevîhanesi yakınlarında kendi matbaasını kurdu. Burada özellikle Fransızca sözlük ve dilbilgisi kitapları bastı. Yazma eserlerin basımı imtiyazını aldı. 1865'te koleradan ölümünden sonra da çocukları atölyeyi geliştirerek, ayakta tuttular. Ancak artık eski gibi rakipsiz değillerdir, 1850'den itibaren pek çok girişimci sayesinde İstanbul'da litografya basım yapan matbaaların sayısı otuzu aşmış, kısa zaman içinde de Anadolu ve Rumeli vilayetlerinin çoğu, bu tür basım yapan matbaalarla donanmıştır.[37]

Üsküdar Matbaası Yöneticileri

Mühedishane-i Berrî hocası, Müderris Abdurrahman Efendi, Aralık 1802 - Aralık 1807

Sabık Defteremini vekili, Salihzade Seyyid Hüseyin Beyefendi, 2 Aralık 1807 - 19 Kasım 1808

Hacegândan Maraşlı Ali ve Doğancılar Camii imamı, Hafız Mehmed Emin Efendi, 19 Kasım 1808 - 26 Kasım 1817

Abdürrahim Muhib Efendi, 26 Kasım 1817 - 1818 Ağustos 1821

Hâcegândan Cebehâne Nâzırı, İbrahim Sâib Efendi, 1821-1824/-1832

36 Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Taş Basmacılığı*, İstanbul 1939, s. 13; Yüksel Çelik, "Hüsrev Mehmet Paşa: Siyasi Hayatı ve Askeri Faaliyetleri (1756-1855)", İstanbul Üniversitesi, 2005, s. 355-357.

37 Âlim Kahraman, "Taş Basması", *DİA*, 40, 144-145.

KAYNAKLAR*

Adıvar, Abdülhak Adnan, Osmanlı Türklerinde İlim, İstanbul 1982, s. 159 vd.

Ersoy, Osman, Türkiye'ye Matbaanın Girişi ve İlk Basılan Eserler, Ankara 1959, tür. yer.

Hitzel, Frédéric, "Manuscrits, Livres et Culture Livresque á Istanbul", *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée,* 1999, sy. 87-88, s. 19-37.

Kreiser, Klaus, Causes of the Decrease of Ignorance? Remarks on the Printing of Books in the Otoman Empire", *The Beginnings of Printing in the Near and Middle East: Jews, Christians and Muslims,* Wiesbaden 2001, s. 13-16.

Layton, Evro, "Nikodemos Metaxas the First Grek printer in the Eastern word", *Harvard Library Bulletin,* 1967, c. 15. sy. 2, s. 140-168.

Peyfuss, M. D., "Die Druckerei von Moschopolis, 1731-1769", *Buchdruck und Heiligenverehrung im Erzbistum Achrida,* Wien 1966, tür. yer.

Selim Nüzhet, *Türk Matbaacılığı*, İstanbul 1928, tür. yer.

Strauss, Johann, "Le livre Français d'Istanbul (1730-1908)", *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 1999, sy. 87-88, s. 277-301.

Tamari, Ittai Joseph, "Jewish Printing and Publishing Activities in the Otoman Cities of Constantinople and Saloniki at the Dawn of Early Modern Europa", *The Beginnings of Printing in the Near and Middle East: Jews, Christians and Muslims,* Wiesbaden 2001, s. 9-10.

Toderini, Giambattista, *Letteratura Turchesca*, Venedik 1787, c.1, tür. yer.

Tuğlacı, Pars, "Osmanlı Türkiyesi'nde Ermeni Matbaacılığı ve Ermenilerin Türk Matbaacılığına Katkısı", *TT,* 1991, c. 15, sy. 86, s. 58-56.

Weil, Gotthold, "Die Ersten Drucke der Türkei", *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 1907, c. 24, s. 49-61.

Yaari, Abraham, *Hebrew Printing in Constantinople. Its History and Bibliography*, Jerusalem 1967, tür. yer (İbranice).

* Dipnotlarda yer almayan kaynaklar.

OSMANLI DÖNEMİNDE İSTANBUL KÜTÜPHANELERİ

İSMAİL E. ERÜNSAL*

Osmanlı İstanbul'unda İlk Kütüphane ve Kitap Koleksiyonlarının Ortaya Çıkışı

1453'te İstanbul'un fethiyle birlikte Osmanlı Devleti bir imparatorluğa dönüşmeye başlar. Fatih Sultan Mehmed, devletin idari merkezi yaptığı İstanbul'u aynı zamanda bir kültür merkezi hâline getirmek istediğinden fetihten kısa bir süre sonra Fatih Vakfiyesi'nde "büyük cihad" olarak adlandırılan, şehri yeniden inşa faaliyetine girişir.[1] Osmanlı İstanbul'unda ilk kültür müesseselerinin temeli de bu dönemde atılmıştır. Önce Pantokrator Manastırı'nın üst katındaki papaz odalarında bir medrese kurulmuş (Zeyrek Medresesi) ardından Ayasofya'da bir medrese kurularak öğretime başlanmış ve Semaniye medreseleri kuruluncaya kadar şehirde öğretim, kiliselerden çevrilen cami ve medreselerde sürdürülmüştür. Fetihten sonra yapılan ilk binalardan biri olan Beyazıt'taki Eski Saray aynı zamanda şehrin yeni sahiplerinin ilk kütüphanesini de barındırmaktaydı. Nitekim Fatih Sultan Mehmed'in daha önce Manisa'dan Edirne Sarayı'na götürdüğü kitapların Eski Saray'ın tamamlanmasıyla birlikte buraya nakledildiği bilinmektedir. Bu kütüphane daha sonra Topkapı Sarayı'na nakledilmiştir.

Saray kütüphanesinde Fatih devrinde mevcut kitap sayısı hakkında bir bilgimiz yoktur. Ancak bu kütüphanenin II. Bayezid devrinde 908 (1502) tarihinde hazırlanmış kataloğunda 5.700 cilt içinde 7.200 eserin künyelerinin verildiği göz önüne alınacak olunursa[2] Fatih döneminde de saray kütüphanesinin oldukça zengin olduğu söylenebilir. Saray kütüphanesinde İslamî yazmalar dışında Grekçe, Latince, Ermenice, Süryanice, İtalyanca ve İbranice yazılmış yazma eserler de mevcuttu. XVI. asırda hazırlanan bir listede çoğunluğu Grekçe olmak üzere saray kütüphanesinde 120 İslamî olmayan yazma eser bulunduğu belirtilmiştir.[3] Bizans'tan kalma eserlerin saray kütüphanesine intikal ettiği varsayımıyla XVII. asrın ilk yarısından başlayarak Batılı araştırmacılar, Rönesans dönemine ait bazı eserleri gün ışığına çıkarma ümidiyle bu kütüphaneye nüfuz etmek için çeşitli teşebbüslerde bulunmuşlardır.[4]

Araştırmacılar, İstanbul'da kurulan ilk vakıf kütüphanesi konusunda değişik görüşlere sahiptir. Süheyl Ünver bunun Mahmud Paşa Medresesi'nde kurulduğunu ileri sürerken Selim Nüzhet Gerçek, Eyüp Külliyesi'ndeki kütüphanenin (1459) daha eski olduğu görüşünü savunur. Mahmut Paşa Külliyesi'nin yapım tarihi göz önüne alınırsa Süheyl Ünver'in fikrini kabul etmeye imkân olmadığı görülür. Bir vakıf kaydından Eyüp Külliyesi'ndeki kütüphanenin Mahmud Paşa Medresesi Kütüphanesi'nden daha evvel kurulmuş olduğu anlaşılmaktadır. Bu külliyeye ait 990 (1582) tarihinde istinsah edilmiş bir Arapça vakfiyede önce medreseye konulan kitapları muhafaza edecek bir kişinin tayin edildiği, ardından hafız-ı kütübe günlük bir dirhem ücret verileceği ifade edilmektedir.[5]

* İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi

1 Halil İnalcık, "The Policy of Mehmed II towards the Greek Population of Istanbul and the Byzantine Buildings of the City", *Dumbarton Oaks Papers,* 1968-69, c. 23-24, s. 231, 233.

2 Miklós Maróth, "The Library of Sultan Bayezid II", *Irano-Turkic Cultural Contacts,* haz. Eva M. Jeremiàs, Piliscsaba 2003, s. 112.

3 Speros Vryonis, "Byzantine Constantinople and Ottoman Istanbul", *The Ottoman City and It's Parts, Urban Structure and Social Order*, ed. Irene A. Bierman ve Rifa'at A. Abou-El-Haj, New York 1991, s. 37-40. Bir kısmı muhtemelen Bizans'tan kalan yazmalar arasında Fatih Sultan Mehmed'in çeşitli yollarla edindiği yazmalar da yer almaktaydı. Mesela Dubrovnik Arşivi'nde yer alan bir belgeden Fatih'in Veziriazam Mahmud Paşa vasıtasıyla getirtilen üç kitaba teşekkür ettiğini ve "lo marçilio sopra lo poe lo quarto Tadeus çitilis" adlı diğer bir kitabın da bulunup gönderilmesini istediğini öğrenmekteyiz. Bkz. Ciro Truhelka, "Dubrovnik Arşivinde Türk-İslâm Vesikaları", *İstanbul Enstitüsü Dergisi,* 1955, c. 1, s. 51-52. Fatih Sultan Mehmed'in saray kütüphanesine Batı'dan getirttiği ve yazdırttığı diğer bazı eserler için bkz. J. Raby, "East and West in Mehmed the Conqueror's Library", *Bulletin du Bibliophile,* 1987, sy. 3, s. 297-321. Saray kütüphanesi için ayrıca bkz. Emil Jacobs, *Untersuchungen zur Geschichte der Bibliothek im Serai zu Konstantinopel,* Heidelberg 1919.

4 Julian Raby, "Mehmed the Conqueror's Greek Scriptorium", *Dumbarton Oaks Papers,* 1983, c. 37, s. 15-16. Ahmed Sâib'in de bu konuda erken tarihli oldukça ilginç bir yazısı vardır: "Saray-ı Hümâyunda Vizantiyus Kütüphanesi", *Servet-i Fünûn*, c. 46, sy. 1183, s. 302-304. Bu makalenin metni Latin harfleriyle şu çalışmada verilmiştir: Hasan Kaya, "Servet-i Fünûn Dergisi", yüksek lisans tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, 2002, s. 547-552.

5 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Evkâf-ı Hümâyun Müfettişliği, nr. 46, s. 83-84.





1a-b- Fatih Kütüphanesi girişi ve hazire tarafından görünüşü

Külliyenin tesisinden otuz yıl sonra hazırlanan 893-895 (1488-1490) yıllarına ait Eyüp Vakfı muhasebe bilançosunda, Fakih adlı bir kişinin camide hafız-ı kütüb olup günlük 1 akçe ücret aldığı bildirilmektedir.

Eyüp Külliyesi'ndeki kütüphane, Mahmud Paşa Medresesi Kütüphanesi'nden daha eski olmakla beraber fetihten sonra İstanbul'da kurulan ilk kütüphane değildir. Zira Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde bulunan bir vakfiye 858 (1454) yılında, Visalî adıyla tanınan Şeyh Muhammed b. Şeyh Hasan Geylanî'nin İstanbul'da sur dibindeki (At İskelesi/bugünkü Bahçekapı) zaviyesinde küçük bir koleksiyona sahip bir kütüphane kurduğunu bildirmektedir.[6] Tasavvufa dair yirmi civarında eserden meydana gelen ve muhtemelen tekke mensuplarının istifadesine sunulan bu koleksiyonun korunması ve bakımı için bir hafız-ı kütüb tayin edilmemiştir.

Fetihten sonra bir bölümü medrese hâline getirilen Ayasofya'da da Fatih Sultan Mehmed tarafından bir kütüphane tesis edildiği konusunda araştırmacılar görüş birliği içindedir. Ancak burada, Semaniye medreseleri kuruluncaya kadar yani geçici bir süre eğitim yapıldığından muhtemelen kütüphaneye çok az sayıda ders kitabından oluşan bir koleksiyon konulmuştur. Zeyrek Medresesi Kütüphanesi de aynı türde bir kütüphane olup elde, bu medreseye vakfedildiği bilinen birkaç kitap vardır. Bunlardan biri Fatih, diğeri Mahbub Çelebi, ikisi de adları belirtilmeyen kimseler tarafından vakfedilmiştir. Üzerlerindeki kayıtlardan daha sonra bu dört kitabın da Fatih Külliyesi Kütüphanesi'ne nakledildiği anlaşılmaktadır.

Semaniye medreseleri açıldığında Zeyrek'teki öğretim faaliyetinden vazgeçilmiş ve medrese camiye çevrilmiştir. Öyle anlaşılıyor ki geçici bir öğrenim yeri olarak kullanılan Zeyrek Medresesi'ne müderris ve öğrencilerin ihtiyaçlarını karşılamak üzere bazı kitaplar verilmişse de, Ayasofya'da olduğu gibi bir vakıf kütüphanesi kurma teşebbüsünde bulunulmamıştır. Eğer Zeyrek'te Fatih tarafından bir kütüphane tesis edilmiş olsaydı, o devrin ölçülerine göre medresede 100-200 kitaplık bir koleksiyonun bulunması gerekirdi. Böyle bir koleksiyondan sadece bir iki eserin kalması ve kütüphaneyle ilgili hiçbir kayıt bulunmaması Zeyrek Medresesi'nde bir kütüphane kurulmadığı kanaatini kuvvetlendirmektedir.

6 VGMA, nr. 625, s. 141.

Ayasofya ve Zeyrek örnekleri, Fatih'in İstanbul'u fethinden hemen sonra şehirde büyük bir külliye kurmayı planladığını ve bu külliyenin tesisine kadar da öğretim işini geçici bazı tedbirlerle halletmeye çalıştığını düşündürmektedir. Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'da yaptırmak istediği külliye (Semaniye), inşasına başlandıktan ancak sekiz yıl sonra Aralık 1470'te tamamlanabildi. Külliyede cami, medreseler ve imaretin yanında önce dört medresede birer kütüphane kurulmuş, ardından bu kütüphaneler birleştirilerek caminin içine taşınmıştır.

Devrin devlet adamları da Fatih'i takip ederek İstanbul'da bazı eğitim kurumları yaptırmışlardır. Mahmud Paşa, Fatih'in emrine uyarak İstanbul'da bir külliye tesis ettiği gibi devletin diğer şehirlerinde de bazı hayır eserleri meydana getirmiş, İstanbul ve Hasköy'deki medreselerinde de birer kütüphane kurmuştur. Fatih devri meşayihinden "Şeyh Vefâ" diye tanınan Muslihuddin Mustafa (ö. 1490) için inşa edilen külliyede de bir kütüphane bulunduğu *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri*'ndeki Receb 919 (Eylül 1513) tarihli bir vakıf kaydı ve bu külliyeye ait bir hüccet[7] dolayısıyla bilinmektedir.[8]

II. Bayezid, Topkapı Sarayı'nda Fatih zamanında kurulan kütüphaneyi kendisine hediye edilen ve adına yazılan kitaplarla daha da zenginleştirmiştir. Saraydaki bu kütüphanenin "hâfız-ı kütüb-i hâssa" adıyla bir görevlisinin bulunduğu bilinmektedir.[9] II. Bayezid dönemi ulemasından Vaiz Atûfî bu kütüphanenin bir kataloğunu hazırlamıştır. 908 (1502) tarihinde hazırlanan ve hazırlayıcısının "Kitabü'l-kütüb", "Defterü'l-kütüb" diye adlandırdığı, saray kütüphanesine ait bu katalog, günümüze ulaşabilen en eski tarihli müstakil katalogdur.[10] 340 sayfalık bu kataloğun başında kataloglama ve tasnif kurallarından bahseden bir Türkçe mukaddime ve kataloğun Sultan II. Bayezid'in emri üzerine hazırlandığını bildiren bir Arapça mukaddime vardır. II. Bayezid, kendisinin yaptırdığı Galatasaray Mektebi'nde de talebelerin yararlanması için bir kütüphane kurmuş olmalıdır.

Yapımına 906 (1500-1501) yılında başlanan ve 911 Rebiülahir'inde (Eylül 1505'te) bitirilen İstanbul'daki Beyazıt Külliyesi'nin kuruluş tarihinde burada bir kütüphanenin varlığından söz etmeyi sağlayacak bir belge mevcut değildir. Bu külliyede bir kütüphane bulunduğunu gösteren eldeki en eski tarihli kayıtlar XVI. yüzyılın sonlarına aittir. Külliyenin 991 (1583) ve 1006 (1597-1598) yıllarında tutulan vakıf muhasebe defterlerinde cami ve medrese hafız-ı kütübüne günlük 3 akçe ücret tahsis edildiği belirtilmektedir.[11]

II. Bayezid döneminin bir kısım devlet adamları ile âlimlerinin ve meşayihinin de İstanbul'da yaptırdıkları hayır kurumlarında kütüphaneler tesis ettikleri görülmektedir. *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri*'ndeki bazı vakfiye suretlerinden İstanbul'da bu devirde kurulmuş dört kütüphane tespit edilmektedir. "Alaiyeli Muhyiddin" diye meşhur olan Mevlana Muhyiddin'in 907 (1501-1502) tarihinde yetmiş bir adet kitap vakfettiği ve daha sonra bunların Fatih Külliyesi'ndeki kütüphaneye nakledildiği görülmektedir. Atik Ali Paşa'nın Çemberlitaş'taki medresesinde tesis ettiği kütüphanenin de 119 kitaptan meydana gelen bir koleksiyona sahip olduğu ve kütüphane hafız-ı kütübüne günlük 3 akçe ücret tayin edildiği öğrenilmektedir. Devrin şeyhülislamlarından Efdalzade Ahmed Çelebi, Fatih Camii yakınında kurduğu medresesine koyduğu iki adet kitabın korunması için günlük 1 akçe ücretle bir hafız-ı kütüb tayin etmiştir. Taşköprizade'nin bir kaydından, Ahî Yusuf b. Cüneyd et-Tokadî'nin İstanbul'daki evinin yanında yaptırdığı mescide âlimlerin istifade etmesi için çok sayıda kitap bağışladığı anlaşılmaktadır.[12]

Aynı padişah döneminde, ilim ve kültür hayatındaki gelişmelerin bir sonucu olarak, daha önceki devirlerde de görülen ve vakıf kütüphaneleri için bir kaynak teşkil eden bazı özel kütüphaneler ortaya çıkmıştır. Sinan Paşa'nın zengin bir kütüphaneye sahip olduğu[13] ve Müeyyedzade'nin o gün için büyük bir rakam olan 7.000 ciltlik bir kütüphanesinin bulunduğu kaydedilmektedir.[14]

II. Bayezid döneminde Fatih vakıfları yeni ilavelerle zenginleştirildiği gibi yeni bir vakfiyesi de hazırlanmıştır.[15] Fatih'in külliyede kurduğu kütüphanesinin bu devirde bir sayıma tâbi tutulduğu, burada bulunan birçok

7 Hüccetin neşri için bkz. İsmail E. Erünsal, "Şeyh Vefâ ve Vakıfları Hakkında Yeni Bir Belge", *İslâm Araştırmaları Dergisi*, 1997, sy. 1, s. 47-64.

8 İsmail E. Erünsal, "Şeyh Vefâ Kütüphanesi", *DİA*, XXXIX, 74.

9 Ömer Lutfi Barkan, "H. 933-934 (M.1527-1528) Mâlî Yılına Ait Bir Bütçe Örneği", *İFM*, 1954, c. 15, s. 308.

10 İsmail E. Erünsal, "The Catalogue of Bâyezid II's Palace Library", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Kütüphanecilik Dergisi,* 1992, c. 3, s. 55-66.

11 BOA, MAD, nr. 5103, s. 273; nr. 5761, s. 61-98.

12 Taşköprizâde, *eş-Şekâiku'n-Nu'mâniyye,* haz. Ahmed Suphi Furat, İstanbul 1985, s. 167; Hoca Sâdeddin, *Tâcü't-tevârîh,* İstanbul 1280, c. 2, s. 546.

13 TSMA, nr. E 6345, 8101.

14 Taşköprizâde, *eş-Şekâik,* s. 179; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilâtı,* Ankara 1965, s. 232; Hoca Sâdeddin, *Tâcü't-tevârîh,* c. 2, s. 556.

15 *Fatih İmareti Vakfiyesi,* haz. Osman Ergin, İstanbul 1945, s. 24-29.

KÖPRÜLÜ KÜTÜPHANESİ

İSMAİL E. ERÜNSAL

Köprülü Kütüphanesi, öncelikle Osmanlı İstanbul'unda bağımsız binası olan ilk kütüphane olmasıyla ve bundan sonra bu tarz kütüphanelerin kurulmasına öncülük etmesiyle dikkat çeker. Ayrıca, kütüphanede görevlendirilen ve başka bir işle uğraşmaması istenen personeline daha fazla ücret verilmesi de yeni bir uygulamanın başlamasını sağlar. Öte yandan, Köprülü Kütüphanesi'nin bağımsız binası olmasını, içinde yer alacağı külliyenin kurucusu Köprülü Mehmed Paşa'nın yapmayı tasarladığı külliyeyi tamamlayamadan vefatına borçlu olma ihtimaline de işaret etmek gerekir. Köprülü Mehmed Paşa 1661 yılında öldüğünde, külliyesinin ancak medrese, hamam ve türbe bölümünü bitirebilmişti. Oğlu Fazıl Ahmed Paşa, babasının vasiyetine uyarak külliyeyi tamamlamaya çalışmış, kendisi de bir kitap meraklısı olduğundan, babasından kalan kitapları kendi kitaplarıyla birleştirmiş ve ortaya çıkan bu zengin koleksiyonu yerleştirmek için babasının türbesinin yakınındaki müstakil kütüphane binasını yaptırmıştır.

Fakat Fazıl Ahmed Paşa'nın genç yaşta ölümüyle (3 Kasım 1676) kütüphanenin kuruluş işlemleri geri kalmış ve ancak 1678'de Köprülü Kütüphanesi, Fazıl Mustafa Paşa'nın düzenlettirdiği vakıf senediyle resmen kurulabilmiştir.

Köprülü Mehmed Paşa'nın kütüphanesine vakfettiği kitapların üzerinde, ölüm yılı olan 1661 tarihini taşıyan vakıf mührü vardır. M. Gökman, kütüphanedeki Köprülü Mehmed Paşa'nın vakf mührünü taşıyan kitapların adedinin onu geçmediğini söylemektedir. Öyle anlaşılıyor ki daha önce Bozcaada ve Safranboludaki camilerinde birer kütüphane kuran Mehmed Paşa ya İstanbul'daki kütüphanesine koyacağı kitapları henüz hazırlamamıştı ya da kitaplarının üstüne kendi vakıf mührünü vuramadan ölmüştü.

Fazıl Mustafa Paşa'nın hazırlattığı vakfiyede, bu müstakil binada sadece kütüphaneye mahsus bir personel kadrosunun teşkil edildiği görülüyor.



Köprülü Kütüphanesi



2- Millet Kütüphanesi

eserin üzerindeki Muhammed b. Ali Fenarî'ye ait sayım kayıtlarından öğrenilmektedir. Bu kütüphaneye ait Kanunî Sultan Süleyman devrinde Hacı Hasanzade tarafından hazırlanmış bir kataloğun önsözünde belirtildiğine göre, Muhammed b. Ali Fenarî tarafından külliyede bulunan kitapların bir de kataloğu yapılmıştır.[16]

XVI. Yüzyıl: Medreselerin Çoğalması ve Kütüphanelerin İstanbul Mahallelerine Kadar Yaygınlaşması

Saltanat devresinin oldukça kısa sürmesi ve hemen hemen bütün zamanının askerî faaliyetlerle geçmesi, Yavuz Sultan Selim'in bu alanda adını duyuracak kurumları yaptırmasına fırsat vermemişse de onun döneminde gerek yeni fethedilen Suriye ve Mısır gibi ülkelerden ganimet[17] olarak gelen[18] gerekse sahiplerinin ölümüyle dağılan özel kütüphanelerden temin edilen kitaplarla[19] sarayda büyük bir koleksiyon oluşturulmuş, böylece daha sonraki devirlerde Osmanlı padişahları tarafından İstanbul'da kurulacak olan birçok vakıf kütüphanesinin temeli atılmıştır. Bu devirde kurulduğu tespit edilen üç kütüphaneden biri, devrin âlimlerinden Mevlana Bâlî tarafından İstanbul'da Şeyh Süleyman Mahallesi'nde inşa ettirdiği mescittedir.[20] Mevlana Bâlî, 925 (1519) yılında düzenlediği vakfiyesiyle mescidinin etrafındaki odaları "âlimler ve salihler"in ikametine tahsis etmiş, 620 kitaptan meydana gelen koleksiyonunun muhafazası işini de mescidin imamına bırakmış ve bu kitapların faydalanmak isteyen kimselerden esirgenmemesini şart koşmuştur.

Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatının ilk yıllarında, I. Selim devrinde olduğu gibi kütüphanelerin gelişmesinde bir durgunluk dikkati çekmektedir. Bu husus belki de I. Selim'in birkaç yıla sığdırdığı iki büyük seferin sosyal bünyede doğurduğu sıkıntıların bir sonucudur. Kanunî Sultan Süleyman'ın tahta çıkışının ilk yıllarında Edirne'de açılan birkaç kütüphane dışında önemli bir kütüphanecilik faaliyeti yoktur. Buna karşılık XVI. yüzyılın ikinci ve üçüncü çeyreğinde İstanbul'da yaptırılan medreselerin çoğunda artık kütüphanenin medreseyi tamamlayıcı bir unsur olarak düşünüldüğü görülmektedir. Bu dönemde Hayreddin Paşa, Kasım Paşa, Rüstem Paşa, İbrahim Paşa, Mihrimah Sultan, Sekban

16 TSMA, D 9559.

17 Barbara Flemming, "Memlûk Saray ve Garnizonlarında Edebî Faaliyetler", çev. Cengiz Tomar, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 2005, sy. 12, s. 209-220.

18 Osman Nuri Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi,* İstanbul 1939, c. 1, s. 210.

19 TSMA, nr. D 9101, D 9291.

20 *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri 953 (1546),* nşr. E. H. Ayverdi ve Ö.L. Barkan, İstanbul 1970, s. 243.

Üç hafız-ı kütüb, bir mücellid ve bir bevvabdan meydana gelen bu kadroya, devrine göre oldukça tatmin edici bir ücret ödenmektedir. Köprülü Kütüphanesi (1678) hafız-ı kütüblerine verilecek ücret vakfiyede, aylık üzerinden kuruş olarak belirtilmiştir.

XVII. yüzyılın ilk yarısında kurulan kütüphanelerdeki kitap mevcudu oldukça artmıştır. Vakıf kütüphanelerinde görülen en büyük kitap artışı, Köprülü Kütüphanesi'nin kurulmasıyla (1678) gerçekleşir. Bu kütüphanenin kuruluşunda mevcut kitap sayısı 2.000'in üstünde bulunmaktaydı.

Köprülü Kütüphanesi Vakfiyesi'nde, kütüphanenin açık olduğu günler üçe çıkarılmış ve ayrıca da çalışma saatleri "güneşin doğuşundan ikindiye kadar" şeklinde tespit edilmiştir

Bu kütüphaneye daha sonraki tarihlerde, aynı aile fertleri tarafından kitap bağışlanılmaya devam edilmiştir. Köprülüzade Hafız Ahmed Paşa, 1737'de düzenlettirdiği vakfiyesiyle yaklaşık 500 kadar kitabını bu kütüphaneye vakfetmiştir. Köprülü Kütüphanesi'nin mütevellisi Köprülüler ailesinden Mehmed Âsım Bey de, 1805 tarihli vakfiyesiyle Köprülü Kütüphanesi'ne 350 kitapla yeni gelir kaynakları vakfetmişti. Mehmed Âsım Bey, vakfiyesinde belirttiğine göre, kütüphanede medrese öğrencilerinin çokça kullandıkları bazı kitapların eksik olduklarını görmüş ve bu kitaplardan satın alarak kütüphaneye koymuştur. Ayrıca ileride ihtiyaç duyulacak kitapların satın alınması için de bir miktar para ayırmıştır. Bu kütüphanenin masraf defterindeki kayıtlara göre, Temmuz 1835'te kütüphaneye bir *Hâşiye-i Fenârî* ile 1838-1839 yılında kütüphane için *Takvîm-i Vekâyi'* gazetesi satın alınmıştır. Bu husustaki kaydın başlığı "mesârif-i gayr-ı mu'tad" olduğuna göre, kütüphane için pek kitap satın alınmamaktaydı. Dört yıllık masraf listesinde, kitap satın almayla ilgili sadece üç kayıt bulunması da bu görüşü desteklemektedir.

Köprülü Vakfiyesi'nde ödünç vermeyle ilgili olarak mütereddid bir durum devam etmektedir. Köprülü Vakfiyesi'ndeki ödünç verme ile ilgili şartların, daha önceki asırlardaki kütüphane vakfiyeleri incelendiğinde bu, "kütüphanecilik tarihimizde kitap iaresi gibi ileri bir hamle" olarak değil, belki birkaç asırdan beri yapılan bir uygulamayı bazı esaslara bağlama isteğinin ortaya konması olarak görülebilir; vakfiyede önce "taşra ihrâc itmeyüp ve itdürmeyüp" şeklinde bir yasaklama getirilmişse de, diğer kütüphanelerdeki uygulama ve muhtemelen öğrencilerin hâlâ kitap ihtiyaçlarını ödünç aldıkları kitapları istinsah ederek giderdikleri düşünülerek, kitapların dışarıya çıkarılmaması kaidesine bazı istisnalar getirilmiştir; zaruret hâlinde vakıf mütevellisinin bilgisi dâhilinde itimat edilir kimselere sağlam bir kefil veya rehin karşılığı ödünç kitap verilebilecektir. Medrese talebeleri de hafız-ı kütübden rehin veya kefil karşılığında ödünç kitap alabileceklerdir.

Zengin bir koleksiyona sahip olan Köprülü Kütüphanesi'nde, son derecede kıymetli ve nadir eserler bulunmaktadır. Devlet adamlığı yanında ilmî konularda da söz sahibi olan Fazıl Ahmed Paşa, seçkin bir koleksiyon vücuda getirmişti. Bu kütüphanedeki Arapça, Türkçe ve Farsça nadir eserlerin yanında birçok ünlü bilginin müellif hattı eserleri mevcut bulunmaktadır.

Köprülü Kütüphanesi'nin biri II. Abdülhamid devrinde diğeri de son dönemlerde Ramazan Şeşen ve arkadaşları tarafından hazırlanmış iki kataloğu mevcuttur.[1]

1 Kütüphane hakkında detaylı bilgi ve kaynaklar için bkz. İsmail E. Erünsal, "Köprülü Kütüphanesi", *DİA*, XXVI, 257-258; M. Gökman, *Kütüphanelerimizden Notlar*, İstanbul 1952, s. 33-36, 43-48; Müjgân Cunbur, "Vakfiyelere Göre Eski Türk Kütüphanelerinin Yönetimi", *TKDB*, 1962, c. 11, sy. 1-2 , s. 3-4; Ramazan Şeşen, Cevat İzgi, Cemil Akpınar, *Köprülü Kütüphanesi Yazmalar Kataloğu*, III c., İstanbul 1986.



3- Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Kütüphanesi

Kara Ali, Şehzade Mehmed, Semiz Ali Paşa medreselerinde birer kütüphane bulunmaktaydı. Aynı dönemde Tercüman Yunus'un İstanbul'da Draman'da,[21] Ferruh Kethüdâ'nın Balat'ta,[22] Cihan Bey'in Ayasofya yakınında,[23] Çadırcı Hayreddin'in Mercan'da Bezzâz-ı Cedîd Camii'nde[24] ve Mevlana Alaeddin b. Hacı Sinan'ın Haseki'de[25] birer özel kütüphane tesis ettikleri ve bunların son ikisinde birer hafız-ı kütüb bulunduğu bilinmektedir. Kadı Alaeddin b. Abdurrahman'ın Balat'ta kurduğu kütüphane[26] ile Şeyh İshak b. Abdürrezzak'ın tıp, matematik ve astronomiye dair eserlerin de bulunduğu bir kütüphane vakfetmesi[27] yine bu döneme rastlar.

Kütüphanelerin bu şekilde mahallelere kadar yayılmasına ve Kanunî Sultan Süleyman'ın daha önce Şehzade Mehmed ve Mihrimah Sultan için yaptırdığı medreselerde birer kütüphaneye yer vermesine rağmen devrin en büyük ilim müessesesi olan Süleymaniye Külliyesi'nde kuruluş yıllarında bir kütüphane bulunmadığı görülmektedir. Ancak Receb 964 (Mayıs 1557) tarihinde hazırlanan Süleymaniye Vakfiyesi'ne göre külliyede daha sonra bir kütüphane kurulması planlanmıştı.[28] Süleymaniye Külliyesi'nde kütüphanenin ne zaman kurulduğu ve ilk görevlilerinin hangi tarihte tayin edildiği bilinmemektedir. Muhtemelen caminin ibadete açılmasından birkaç yıl sonra buraya saray kütüphanesinden bazı eserler gönderilmeye başlanmış ve Süleymaniye Kütüphanesi'nin temeli bu tarihlerde atılmıştır.

Bu devirde kütüphane kurma çalışmaları yanında, daha önce kurulan kütüphaneleri yeniden düzenleme ve kontrol etmeye de önem verildiği görülmektedir. Fatih Kütüphanesi'ne ait günümüze ulaşan en eski kataloglardan biri bu dönemde hazırlanmıştır.[29] Semaniye müderrislerinden Muhammed b. Hızır b. el-Hâc Hasan, hazırladığı kataloğun önsözünde belirttiğine göre padişahın emriyle Fatih Kütüphanesi'ne gitmiş, burada kitapları bölümlerine, hatta başlıklarına varıncaya kadar inceleyerek elden geçirmiş, mümkün olduğu nispette kitap ve müellif isimlerini tespit edip gerekli gördüğü tashihleri yapmıştır. Bu katalogdan anlaşıldığına göre, Fatih Sultan Mehmed'in camisinde kurduğu kütüphaneye ölümünden sonra devrin ulemasından bazıları da kitaplarını bağışlamışlardır. Hatta benzer davranışlar sonraları da devam etmiştir. Nitekim Balat Mahkemesi sicillerinde bulunan bir kayda göre Kanunî Sultan Süleyman devri müderrislerinden Kasım b. Habil, altmış beş adet kitabını bu kütüphaneye vakfetmiş ve kitapların isteyenlere rehin karşılığı ödünç olarak verilebileceğini vakfiyesinde belirtmiştir.[30]

II. Selim'in kızı ve Sokullu Mehmed Paşa'nın hanımı İsmihan Sultan, Eyüp'te yaptırdığı medrese için Receb 976 (Aralık 1568) tarihinde düzenlettirdiği vakfiyesinde müderris, muîd ve danişmendlerin istifade etmeleri için vakfettiği kitapların medrese yakınında bulunan türbesindeki dolaba konulduğunu belirtmiştir.[31] İsmihan Sultan Kütüphanesi'nin kataloğu, bu asırda dikkatle hazırlanmış ve kütüphanede bulunan kitapların özelliklerini ayrıntılarına inerek veren değerli kataloglardan biridir.

21 BOA, KK, Ruus, nr. 217, s. 161.

22 VGMA, nr. 570, s. 60.

23 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Evkâf-ı Hümâyun Muhasibliği, nr. 7, vr. 23[b].

24 BOA, İbnülemin-Evkaf, nr. 97.

25 *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri,* s. 31.

26 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Balat Mahkemesi, nr. 2, s. 5[a].

27 *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri,* s. 439-440.

28 *Süleymaniye Vakfiyesi,* haz. K. Edib Kürkçüoğlu, Ankara 1962, s. 151-152.

29 TSMA, nr. D 9559.

30 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Balat Mahkemesi, nr. 2, s. 81[b]-82[a].

31 VGMA, nr. 572, s. 141.



4- Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusunda yer alan III. Ahmed Kütüphanesi (Pardoe)

Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa'nın (ö. 1579), İstanbul'daki medrese ve hankahı ile Bergos'taki medresesinde birer kütüphane kurduğu 981-982 (1574-1575) yıllarında düzenlettiği iki vakfiyesinden öğrenilmektedir.[32] Hanımı İsmihan Sultan'ın vakfiyesinde olduğu gibi Sokullu'nun vakfiyesinde de her üç müesseseye vakfedilen kitapların büyük bir itina ile hazırlanmış kataloğu mevcuttur.[33] Sokullu, vakfiyesinde özellikle kitapların değiştirilmesinin önüne geçilebilmesi için alınacak tedbirler üzerinde durmuş ve eskiyen ya da kaybolan kitapların yerine aynı eserin bir başka nüshasının satın alınıp vakfedilmesini şart koşmuştur.

II. Selim'in başkadını ve III. Murad'ın annesi Nurbanu Sultan'ın Üsküdar Toptaşı'nda yaptırdığı külliyede, medrese ve darülhadis talebelerinin ihtiyaçlarını karşılamak üzere bir kütüphane kurulduğu külliye ile ilgili muhasebe kayıtlarından anlaşılmaktadır.[34] Bu kayıtlara göre camide günlük 3 akçe ücret alan bir hafız-ı kütüb görevliydi.

"Yemen Fatihi" olarak şöhret bulan Koca Sinan Paşa, servetinin bir bölümünü vakıf ve hayır işlerinde kullanmıştır. Başbakanlık Arşivi'nde bulunan (Süleymaniye Bölümü) 994 (1586) tarihli bir vakfiyeye göre paşa, İstanbul'daki İshak Paşa Mahallesi'ndeki medresesiyle Kulaksız'daki zaviyesinin şeyhine bir miktar kitap vakfetmiş, medresenin şeyhulkurrasını günlük 1 akçe ücretle hafız-ı kütüb tayin etmiştir. Paşanın İstanbul'da Yeniçeriler Caddesi'ndeki türbesinde de bir kütüphane bulunmakta ve kütüphanenin hafız-ı kütübü günlük 8 akçe ücret almaktaydı.[35] Sinan Paşa'nın özel kütüphanesindeki kitapları da ölümünden sonra muhtemelen bu kütüphaneye konulmuştur.

Çeşitli vakıf kayıtlarından, XVI. yüzyılın sonunda İstanbul'da kurulan medreselerden Şeyhülislam Zekeriyya Efendi, Dârüssaâde Ağası Gazanfer Ağa, Vezir Hadım Hafız Ahmed Paşa medreselerinde birer kütüphane bulunduğu öğrenilmektedir. Zekeriyya Efendi Medresesi Kütüphanesi'nin kitapları, daha önce birkaç başka örnekte görüldüğü gibi, kurucusunun türbesinde bulunmaktaydı. Oğlu Şeyhülislam Yahya Efendi'nin

32 VGMA, nr. 572, s. 27-63; VGMA, Kasa, nr. 103.

33 VGMA, Kasa, nr. 103, s. 1-80.

34 BOA, MAD, nr. 5455, s. 91; nr. 6483.

35 BOA, KK, Ruus, nr. 25, s. 161.



5- III. Ahmed Kütüphanesi

bu kütüphanenin hafız-ı kütübüne günlük 3 akçe ilave ücret tayin ettiği 1047 (1637-1638) tarihli vakfiyesinden anlaşılmaktadır.[36] Anadolu Kazaskeri Mehmed Efendi b. Abdullah Molla Çelebi'nin Fındıklı'daki camisinin içinde kurduğu kütüphane, vakıf sahibinin 992'de (1584) düzenlenmiş vakfiyesinden anlaşıldığına göre caminin yakınında yaptırmayı düşündüğü darülhadisin hoca ve talebelerine hizmet verecekti.[37] Mehmed Ağa'nın İstanbul Çarşamba'daki camisinde tesis ettiği kütüphane ise sadece medrese ve darülhadisinin müderrislerine açıktı.[38]

Peremeciler Kethüdası Mahmud Bey b. Abdullah'ın 1002'de (1593-1594) Cihangir Camii içine kurduğu kütüphane, mahalle halkının ve cemaatin ihtiyaçları düşünülerek hazırlanmış bir koleksiyon olması ve ödünç verme sistemi bakımından bir halk kütüphanesi mahiyetindedir.[39] Vakfedilen otuz dokuz eserden birkaçı hariç hepsi Türkçedir. Koleksiyondaki *Destân-ı Muhammed Hanefî, Destân-ı Kurubaş, Mihr ü Vefâ, Firaknâme-i Vefa, Ahvâl-i Kıyamet, Kıssa-i Temîmü'd-Dârî, Hikâye-i Kesikbaş, Maktel-i Hüseyin, Seyyid Battal Gâzî, Câriyenâme, Ta'bîr-i Rüya, Mansûrnâme, Yûsuf u Züleyhâ, Hızır İlyas Kıssası* gibi halk hikâyeciliğinin ürünü ve bir kısmı da lâ-dinî olan eserlerin, bir cami kütüphanesine konulması dikkati çekmektedir. Cerrah Mehmed Paşa tarafından 1002 (1593-1594) yılında yaptırılan Cerrahpaşa Camii'ndeki kütüphane de muhtemelen civarındaki, II. Selim'in kızı Gevher Sultan tarafından 1587'de yaptırılan medreseyle Haseki Medresesi talebelerine kitap temini için kurulmuştur.

Bu kütüphaneler dışında İstanbul'da III. Murad devrinde mevcut oldukları tespit edilebilen iki ihtisas kütüphanesi daha vardır. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde bulunan bir belgede Hekimbaşı Molla Kasım'a 983 (1575-1576) yılında teslim edilen tıpla ilgili eserlerin listesi verilmektedir.[40] Belgeden anlaşıldığına göre, bu eserler hekimbaşılar tarafından muhafaza edilmekteydi. Nitekim 988'de (1580) Molla Kasım emekli olduğunda kitapları yeni hekimbaşı İsa Çelebi'ye teslim etmiştir.[41]

36 İÜ Ktp., İbnülemin, nr. 3151, s. 10^{b}.

37 VGMA, nr. 624, s. 5.

38 TSMK, Emanet Hazinesi, nr. 3028.

39 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Galata Mahkemesi, nr. 17, s. 187-188.

40 TSMA, nr. D 8228.

41 TSMA, nr. D 8228.

AYASOFYA KÜTÜPHANESİ

İSMAİL E. ERÜNSAL

Ayasofya Camii içinde Sultan I. Mahmud tarafından kurulmuştur. Gerek mimarisi gerekse zengin koleksiyonu ve devrine göre geniş personel kadrosuyla dikkati çeker. Kütüphanenin vakfiyesi 1152 yılı Şevval ayında (Ocak 1740) hazırlanmış ve kitapların bir kısmı da aynı yılın Şâban ayında temin edilmişse de açılış merasimi ancak 24 Muharrem 1153 (21 Nisan 1740) tarihinde yapılabilmiştir. I. Mahmud'un da hazır bulunduğu bu merasimde, Buhârî hatmedilip duası yapılmış, kütüphane muhaddis ve müfessirleri tarafından birer açılış dersi verilmiş ve Ayasofya vaizinin vaazından sonra da dua edilmiştir. Açılış merasiminin ardından padişah, kütüphane görevlilerine ihsanlarda bulunmuştur.

Ayasofya Kütüphanesinin açılışı halk arasında da akisler uyandırmıştır. Nitekim kütüphaneyle ilgili olarak yazılan bir destanda, özellikle kütüphane yapısının tezyinatı üzerinde durulmuş ve herkesçe beğenildiği ifade edilmiştir. I. Mahmud, kütüphaneyi açılışından sonra da çeşitli vesilelerle ziyaret edip hafız-ı kütüblere, kütüphane hocalarına, mücellit ve müstahfızlara hediyeler vermiştir.

Tarihçi Subhî Mehmed'in naklettiğine göre, Ayasofya Kütüphanesi kurulduğu zaman 4000 eserden oluşan değerli bir koleksiyona sahip olup koleksiyonun bir bölümü Hazine-i Âmire'den gelen, bir diğer önemli bölümü de sadrazam, şeyhülislam, Dârüssaâde ağası ve diğer devlet adamlarının I. Mahmud'a hediye ettikleri kitaplardan oluşmaktaydı. Kütüphaneye konulan kitapların



Ayasofya Kütüphanesi'nin rafları

büyük bir titizlikle hazırlanmış kataloğunda I. Mahmud'un bu kütüphaneyi kurmasıyla ilgili bir giriş ve Haremeyn müfettişinin, Anadolu ve Rumeli kazaskerlerinin tasdik mühürleri vardır. Ayasofya Kütüphanesinin daha sonraki yıllarda hazırlanmış kataloglarından, bu kütüphanenin koleksiyonunun gayet dikkatli korunduğu anlaşılmaktadır. Ayasofya Kütüphanesinin Osmanlılar döneminde hazırlanmış dördü yazma, biri basma beş kataloğu vardır.

Ayasofya Kütüphanesi diğer Osmanlı kütüphanelerine oranla, oldukça geniş sayılabilecek bir personel kadrosuna sahipti. Kadro, altı hafız-ı kütüb, bir mücellit, bir kâtib-i kütüb ve tatbiki-i kütübden başka Buhârî okuyanların hangi sayfalara geldiklerini takip ve tespit için iki noktacı, kütüphanenin temizliği ve korunmasıyla görevli iki müstahfız, iki bevvab, üç ferraş, bir mani'u'n-nukuş, kütüphanenin tamiriyle görevli iki meremmetçi, bir kurşuncu ve kütüphaneyi güzel kokması için buhurlayacak bir buhurcudan ibaret olmak üzere yirmi iki kişi idi. Bu kütüphanede çalışan personele, diğer kütüphane görevlilerine göre oldukça yüksek ücretler tayin edilmişti.

Ayasofya Kütüphanesinde, daha önce birkaç kütüphanede başlamış bulunan "kütüphanede öğretim" düzenli bir hâle getirilmiştir. Kütüphaneye tayin edilen dersiam, muhaddis ve şeyhülkurra, haftanın belli günlerinde öğrencilere ders okutmaktaydılar. Bu derslere devam edecek öğrencilere de kütüphane vakfiyesinde belli bir ücret tayin edilmişti.

Ayasofya Kütüphanesindeki kitaplar 1968 yılında Süleymaniye Kütüphanesine nakledilmiştir.[1]

1 Kütüphane hakkında detaylı bilgi ve kaynaklar için bkz. İsmail E. Erünsal, "Ayasofya Kütüphanesi", *DİA*, IV, 212-213.

III. Murad döneminde İstanbul'da bir rasathane kuran Takıyyüddin'in müneccimbaşılığı sırasında bu rasathanede astronomiyle ilgili eserlerden meydana gelen bir de kütüphane tesis edildiği anlaşılmaktadır.[42] Safer 986 (Nisan 1578) tarihinde İstanbul kadısına yazılan bir hükümde, müteveffa Lutfullah'ın vakfettiği ilm-i nücûmla ilgili kitapların Mimar Sinan Mahallesi imam ve müezzininin elinden alınarak, rasathanede hizmet veren Mevlana Takıyyüddin'e teslim edilmesi emredilmektedir.[43] Diğer bir hükümde ise Saruhan beyinden ve Manisa kadısından Manisa'da vefat eden müneccim Kürd'ün kitaplarının toplanarak acele İstanbul'a gönderilmesi istenilmektedir.[44]

XVI. yüzyılın diğer karakteristik bir yanı da yeni yapılan hayır eserlerinde kütüphaneler kurma hareketine paralel olarak, daha önce kurulan kütüphaneler ile öğretim kurumlarına kitap bağışında bulunma ve mevcut koleksiyonları zenginleştirme yönünde bir faaliyetin görülmesidir. Hacı Mustafa Ağa ve Abdülmennan'ın Sultanahmet'teki Akbıyık Camii'ne,[45] Seyyid İsmail Efendi'nin Gül Camii yakınındaki zaviye kütüphanesine,[46] Rumeli Kazaskeri Ali Efendi'nin Şehzade Sultan Mehmed Medresesi Kütüphanesi'ne,[47] Sami Efendi el-Kırımî'nin İsmail Ağa Zaviyesi'ne,[48] Mehmed Ağa b. Yusuf'un Şehzade Camii'ne,[49] Dârüssaâde Ağası Yakub Ağa'nın da Üsküdar Atîk Valide Camii'ne[50] kitap bağışında bulunması bunlardan bazılarıdır. Ayrıca bir kısım hayır sahiplerinin de ellerine geçen kitapları bir vakfiye tanzim etmeden sadece bu kitapların başına vakıf mührü veya kaydı koyarak vakfettikleri görülmektedir.

XVII. Yüzyıl: İstanbul'da Müstakil Kütüphane Binasının Ortaya Çıkması

Vakıf ve arşiv kayıtlarından anlaşıldığına göre, XVII. yüzyılın başlarından ilk müstakil kütüphanenin ortaya çıktığı 1678 yılına kadar İstanbul'da kurulan büyük medreselerin hemen hepsinde birer kütüphane bulunmaktadır. Bu tarihler arasında İstanbul'da

42 A. Süheyl Ünver, *İstanbul Rasathanesi*, Ankara 1969, s. 47-48.

43 Ahmed Refik [Altınay], *On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı (1553-1591),* İstanbul 1935, s. 36.

44 BOA, MD, nr. 49, s. 44, 16 Rebiülahir 991 tarihli hüküm.

45 VGMA, nr. 733, s. 150-152.
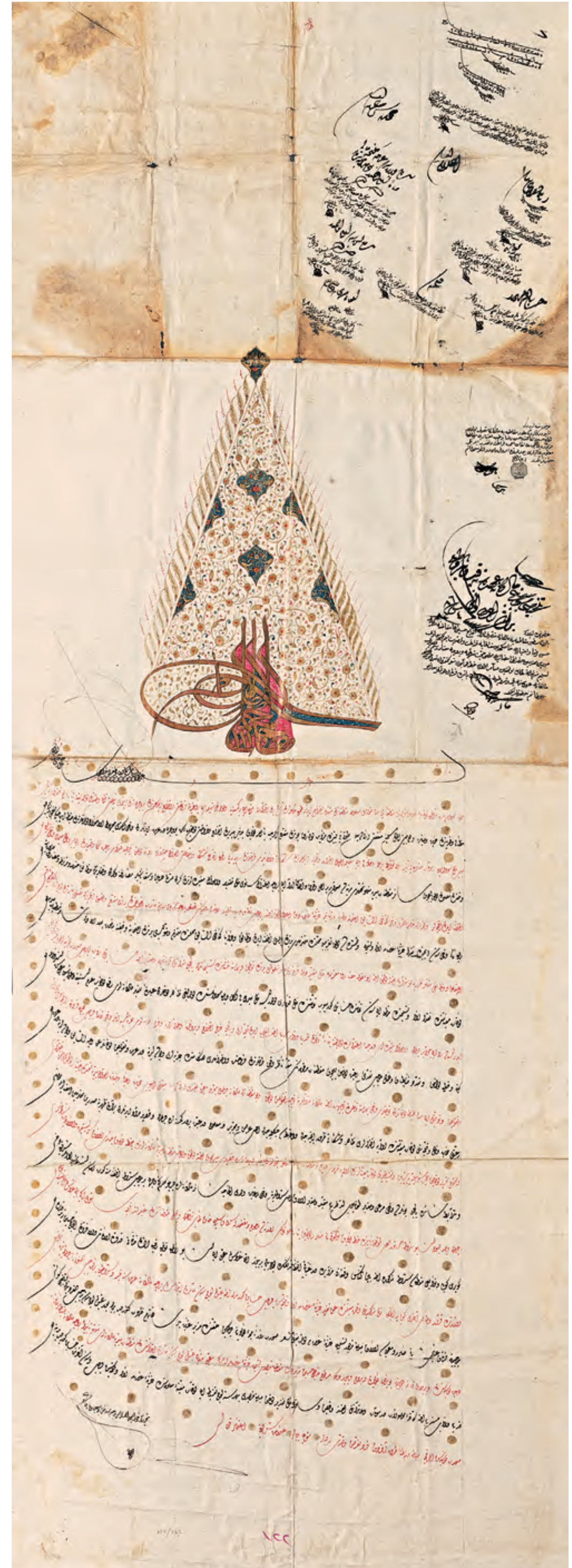
46 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Evkâf-ı Hümâyun Müfettişliği, nr. 27, s. 36-37.

47 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Evkâf-ı Hümâyun Müfettişliği, nr. 25, s. 4-5, 11.

48 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Üsküdar Mahkemesi, nr. 148, vr. 48[b].

49 VGMA, nr. 730.

50 BOA, KK, Ruus, nr. 3, s. 280.



6- I. Mahmud'un İstanbul'daki Kütüphaneleri Vakfı Mukataası'ndan olan Belgrad'daki Sayd-ı Mahi ve Geçidha Mukataasının malikane olarak verilmesiyle ilgili 29 Temmuz 1773 tarihli berat (BOA, MF, nr. 124)



7- II. Mahmud'un, III. Ahmed Kütüphanesi'nin vakfının basmahanelerindeki esnafın uyması gereken şartları ihtiva eden fermanı (BOA, MF, nr. 602)

kurulduğu bilinen Kuyucu Murad Paşa, Sultan Ahmed, Kazasker Hasan Efendi, Şeyhülislam Abdürrahim Efendi, IV. Murad'ın annesi Mahpeyker Sultan'ın yeniden teşkilatlandırdığı Özdemiroğlu Osman Paşa medreseleriyle Turhan Valide Sultan tarafından 1073'te (1662-1663) tamamlanan Yeni Cami Külliyesi'nde, Mimarbaşı Kasım Ağa'nın Şehzadebaşı'ndaki darülhadisinde, Abbas Ağa b. Abdüsselam'ın 1080 (1669-1670) yılında inşa ettirdiği darülkurra ile Reisülküttab Mustafa Efendi b. Abdüsselam'ın 1087-1088 (1676-1677) yıllarında düzenlettirdiği iki vakfiyesiyle[51] Balat'ta tesis ettiği medrese ve darülhadisinde birer kütüphane vardır. Ayrıca Bayram Paşa Türbesi'nde bulunan kütüphanesini de 1045'te (1635-1636) Haseki'de aynı yerde yaptırdığı medresenin talebeleri için kurduğundan bu devirde tesis edilmiş bir medrese kütüphanesi olarak ele almak gerekir.

XVII. yüzyılın sonlarına doğru ulema ve öğrencilere açık medrese ve türbe kütüphaneleriyle hem ulemaya ve öğrencilere hem de halka açık cami ve tekke kütüphanelerine yeni bir kütüphane türünün, müstakil kütüphanelerin eklendiği görülür. İşleyiş bakımından diğer kütüphanelerden pek farklı olmayan, ancak değişik bir bünyeye sahip bu tür kütüphanelerin en belirgin özellikleri; müstakil bir binada kurulmuş olmaları, kütüphanede görevlendirilen ve başka bir işle uğraşmaması istenen personele daha fazla ücret verilmesidir. Diğer bir özellik de zamanla bu tür kütüphanelerde öğretim ve ibadet gibi daha önceki kütüphanelerde pek görülmeyen değişik faaliyetlerin ortaya çıkmasıdır.

Müstakil kütüphanelerin ilk örneği sayılan Köprülü Kütüphanesi belki de bu özelliğini, içinde yer alacağı külliyenin kurucusu Köprülü Mehmed Paşa'nın yapmayı tasarladığı külliyeyi tamamlayamadan vefatına borçludur. Köprülü Mehmed Paşa 1661'de ölümünden önce külliyesinin ancak medrese, hamam ve türbe bölümünü bitirebilmişti. Oğlu Fazıl Ahmed Paşa babasının vasiyetine uyarak, külliyeyi tamamlamaya çalışmış, babasından kalan kitapları kendi kitaplarıyla birleştirmiş ve ortaya çıkan bu zengin koleksiyonu yerleştirmek için babasının türbesinin yakınındaki müstakil kütüphane binasını yaptırmıştır. Ancak Fazıl Ahmed Paşa'nın genç yaşta ölümüyle (3 Kasım 1676) kütüphanenin kuruluş işlemleri geri kalmış ve 1678 yılında Köprülü Kütüphanesi, Fazıl Mustafa Paşa'nın düzenlettirdiği vakıf senediyle resmen kurulabilmiştir.[52]

51 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Bab Mahkemesi, nr. 26, vr. 103ᵇ-105ᵇ; nr. 29, vr. 129ᵇ-131ᵃ.

52 *Vakfiye*, Köprülü Ktp., nr. 4.

XVII. yüzyıl sonunda İstanbul'da kurulan üç önemli medrese kütüphanesinden ikisi Köprülü ailesine mensup kimseler tarafından tesis edilmiştir. Köprülü Mehmed Paşa'nın damadı Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın Viyana seferinden önce İstanbul Çarşıkapı'da inşasına başladığı mescit, medrese, kütüphane, sıbyan mektebi, sebil ve türbeden meydana gelen külliyesini oğlu Ali Bey 1690'da tamamlatmıştır. Kara Mustafa Paşa ölümünden üç yıl önce 1092 (1681) yılında düzenlettiği vakfiyesine kurulacak kütüphaneyle ilgili bazı şartları da koydurmuştu. Köprülü Mehmed Paşa'nın kardeşi Hasan Ağa'nın oğlu Amcazade Hüseyin Paşa'nın Saraçhane'de Mimar Ayaş Mahallesi'nde yaptırdığı külliyenin 1112 (1700) yılına ait vakfiyesi, külliye içinde müstakil bir mekânda kurulan kütüphanenin işleyişiyle ilgili bilgiler vermektedir.[53] Devrinin diğer medrese kütüphaneleri gibi 400-500 kitaplık bir koleksiyona sahip olan Amcazade Hüseyin Paşa Kütüphanesi'nde kitapların tamir ve ciltlenmesiyle görevli, günlük 8 akçe ücretli bir de mücellide yer verildiği görülmektedir.

Şeyhülislam Feyzullah Efendi'nin 1111'de (1699) düzenlenmiş vakfiyesiyle medresesi yanında kurduğu kütüphane zengin koleksiyonu ile dikkati çekmektedir.[54] Oğlu Şeyhülislam Mustafa Efendi'nin 1149 (1736-37) yılında yaptırdığı bir kütüphane sayımında belirttiğine göre, Feyzullah Efendi'nin vakfiye defterinde kayıtlı 1965 kitap bulunmaktaydı.[55] Devrin sadrazamı Çorlulu Ali Paşa, yapımı 1121'de (1709) tamamlanan İstanbul Divanyolu'ndaki darülhadisi için bir yıl önce hazırlattığı vakfiyesinde, dershanelerden birine konulacak kitapların korunması için günlük 15 akçe ücret alacak bir hafız-ı kütüb tayin edileceğini belirtmiştir.[56]

XVIII. Yüzyıl: İstanbul'da Kütüphanelerin ve Kitabın Altın Çağı

İstanbul Vefa'da, III. Ahmed dönemi sadrazamlarından Şehid Ali Paşa'nın yaptırdığı müstakil binada kurmuş olduğu kütüphane zengin koleksiyonuyla dikkat çekmektedir. Bu kütüphaneye Ali Paşa, çeşitli ilim dallarına ait bazı kitaplar koymuş ve bunların bir de kataloğunu hazırlattırmıştır: Aslında Şehid Ali Paşa, Safer 1127 (Şubat 1715) tarihli vakfiyesinden anlaşıldığına göre ilk kütüphanesini İstanbul'da Üskübî Mahallesi'ndeki konağında kurmuştur.[57] Şehid Ali Paşa'nın kurduğu ikinci kütüphane de Kuzguncuk yanındaki Istavroz semtinde bulunan yalısının bir odasında bulunmaktaydı. Ancak Şehid Ali Paşa, İstanbul'daki konağında ve Kuzguncuk'taki yalısında bulunan bu iki zengin koleksiyonunu da vakitsiz ölümü dolayısıyla kütüphanesine koyamamıştır.



8- Şehit Ali Paşa Kütüphanesi

Ali Paşa'nın şehadetinin ardından rikab-ı hümayun kaymakamı ve daha sonra sadrazam olan Nevşehirli Damad İbrahim Paşa, Pasarofça Antlaşması'ndan (1718) sonra kaybedilen toprakları geri almak için yeni seferler peşinde koşmadı ve devrin padişahı III. Ahmed'i ikna ederek sosyal ve ekonomik meseleler yanında, memleketin imarıyla uğraştı. Bu sırada kültür alanında da bazı önemli teşebbüslerde bulunuldu. Yabancı dillerde yazılmış kaynakları Türkçeye kazandırmak için bir komisyon teşkiliyle matbaanın kuruluşu yanında, kütüphanecilik alanında da dikkate değer gelişmeler kaydedildi.

III. Ahmed'in saltanatı yıllarına kadar sarayda çeşitli kaynaklardan temin edilmiş binlerce kitap birikmişti.

53 VGMA, nr. 502, s. 1-12.

54 VGMA, nr. 571, s. 119.

55 Millet Ktp., Feyzullah Efendi, nr. 2196, vr. 121a.

56 VGMA, Kasa, nr. 188, s. 388-389.

57 VGMA, nr. 628, s. 640.






9a-b-c-d- Bir hafız-ı kütübün (Mehmed Emin Efendi'nin) kendi hattı ile duaları: Yâ Hâfız, Fîhe kütübü'n-kayyime, Maşallah, Yâ Hâfız

Padişahlar ve yakınlarının kurduğu kütüphanelerin koleksiyonları genellikle hazinede toplanan bu kitaplarla meydana getiriliyordu. III. Ahmed, sarayın değişik bölümlerinde ve hazinede bulunan kitapların kullanılması ve korunması için daha önce yapılan düzenlemeleri yeterli görmediğinden Topkapı Sarayı'nda yeni inşa ettirdiği kütüphane binasında bu kitapların büyük bir bölümünü toplamaya çalıştı.[58] III. Ahmed, saray içindeki kütüphanesinden başka Yeni Cami'de Turhan Valide Sultan'ın türbesi yanında da bir kütüphane yaptırdı. Küçük Çelebizade İsmail Asım Efendi, III. Ahmed'in daha önce Turhan Valide Sultan Türbesi'ne bazı kitaplar vakfettiğini, fakat türbeye giriş çıkışın zorluğundan dolayı, bu kitaplardan istifadenin sınırlı kaldığını görünce yeni bir kütüphane yaptırdığını nakleder.[59] Kütüphanenin inşası 1137'de (1724-1725) tamamlanmıştır.

Patrona Halil İsyanı'ndan sonra tahta geçen I. Mahmud, bütün olumsuz şartlara ve çalkantılı ortama rağmen kültür sahasında Yalova Kâğıt Fabrikası'nın kurulması, matbaanın yeniden faaliyete geçirilmesi gibi bazı önemli faaliyetlerde bulundu[60] ve İstanbul'da açmayı başardığı üç büyük kütüphane ile kütüphanecilik tarihinde mümtaz bir mevki kazandı. Ayasofya, Fatih ve Galatasaray

58 İ. Baykal, "Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplıkları", *Güzel Sanatlar*, 1949, sy. 6, s. 76.

59 Çelebizâde Âsım, *Târih,* İstanbul 1283, s. 250.

60 Dönemiyle ilgili *Rûznâme*'deki bir kayıttan anlaşıldığına göre I. Mahmud kâğıt fabrikasıyla yakından ilgilenmekteydi ve kâğıt üretimini gerçekleştiren İbrahim Müteferrika'yı huzuruna kabul ederek çeşitli kâğıtların imaliyle ilgili bilgi almış ve kendisini ödüllendirmişti: "... ve Basmacı İbrahim Efendi, Yalova'da ihdas eylediği kağıd-hânede 'amel eylediği kağıd envâ'ından ityan ve şevketlü efendimize irâ'et ve keyfiyet-i 'amelini tefhîm ve pesendîde-i hümâyun olmakla kendüye bir ceb altun ihsân olunup ve bizzat mükâleme-i şâhâneleriyle mahsûd-ı akrân kılındı". Özcan Özcan, "Kadı Ömer Efendi, Mahmud I. Hakkında 1157/1744-1160/1747 Arası Ruznâme", mezuniyet tezi, İstanbul Üniversitesi, 1965, s. 41-42.



10- Atıf Efendi Kütüphanesi

kütüphaneleri[61] yanında devletin en uzak bölgelerindeki kalelerde bile kütüphane kurma teşebbüsüne girişen I. Mahmud'un saltanatı süresince, İstanbul'da ve diğer şehirlerde devlet adamları, âlimler ve başka sınıflardan kimseler tarafından çok sayıda kütüphane kuruldu. I. Mahmud'un İstanbul'da yaptırdığı kütüphaneler arasında Ayasofya Kütüphanesi, gerek mimarisi gerekse de zengin koleksiyonu ve geniş kadrosuyla dikkati çekmektedir. Kütüphanenin vakfiyesi 1152 Şevvalinde (Ocak 1740) hazırlanmış[62] ve kitapların bir kısmı aynı yılın Kasım'ında temin edilmişse de açılış merasimi ancak 21 Nisan 1740 tarihinde yapılabilmiştir. İstanbul'da aynı yıl içinde Âşir Efendi Kütüphanesi'nin koleksiyonunun oluşturulduğu ve Defterdar Atıf Efendi tarafından yaptırılan bir binada nadir eserlerden oluşan zengin bir koleksiyona sahip önemli bir kütüphanenin kurulduğu görülmektedir. İdareci sınıfından kimseler tarafından tesis edilip ulema sınıfına mensup çocukları tarafından geliştirilen bu iki kütüphanede personel sayısı, kütüphanede öğretim ve diğer faaliyetleri bakımından Ayasofya Kütüphanesi çizgisinde gelişmeler görülmektedir.[63]

I. Mahmud, İstanbul'da ikinci kütüphanesini Fatih Camii'nin kıble duvarı bitişiğinde kurmuştur. Burada yaptırdığı yeni binaya Fatih Camii içinde Fatih Sultan Mehmed'in kurduğu kütüphaneyi ve daha sonraki tarihlerde yapılan bağış kitapları taşıtan I. Mahmud, yaptığı yeni bağışlarla koleksiyonu zenginleştirdiği gibi düzenlettirdiği bir vakfiye ile de kütüphanenin personel kadrosunu oldukça genişletmiştir.

Süleymaniye Camii'nde Fatih'tekine benzer bir düzenleme, I. Mahmud ve sadrazamı Köse Mustafa Bahir Paşa tarafından gerçekleştirilmiştir. 1165 (1751-1752) yılında cami içinde sağ tarafta parmaklıklarla ayrılmış bir bölümde tesis edilen bu kütüphanenin vakfiyesi bulunamadığından koleksiyonu ve organizasyonu hakkında kesin bilgi edinilememektedir. Ancak Süleymaniye Evkafı'nda 1761-1840 yılları arasında görev yapan kişileri gösteren vazife defterindeki kayıtlardan vakfiyedeki şartlardan bazılarını öğrenmekteyiz. Bu kayıtlara göre; kütüphane haftada beş gün sabahtan ikindi vaktine kadar açık bulunacak ve kitaplar kütüphane dışına çıkarılmayacaktır. Yine aynı defterden öğrenildiğine göre Süleymaniye Kütüphanesi'nde beş hafız-ı kütüb, beş ferraş görevlendirilmiş bulunuyordu.[64]

Galatasaray'da ilk olarak II. Bayezid tarafından kurulan ve çeşitli devirlerde birkaç defa açılıp kapanan, III. Ahmed'in hükümdarlığı sırasında yeniden ihya edilen Galatasaray Mekteb-i Sultanîsi'nde 1167'de (1753-1754) I. Mahmud bir kütüphane yaptırmıştır.[65]

I. Mahmud'un sadrazamlarından Hekimoğlu Ali Paşa'nın, İstanbul Davutpaşa'da 1147'de (1734-1735) yapımı tamamlanan camisinin yanında bir de kütüphane yaptırdığı görülmektedir. 1151'de (1738) düzenlenen vakfiyesinden anlaşıldığına göre, caminin ve kütüphanenin oldukça geniş bir personel kadrosu bulunmaktaydı.[66] Kütüphane kadrosuna dâhil edilen dersiam, kütüphanenin işleyişini kontrolle de görevlendirilerek aynı zamanda nazırın görevini yapmaktadır. Daha önce ancak bir iki örneğine rastlanan kütüphanede öğretimin I. Mahmud devrinde burada da görüldüğü gibi artık kütüphanelerin fonksiyonlarından biri olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır. Şeyh Mehmed

61 I. Mahmud'un yaptırdığı veya koleksiyonuna katkıda bulunduğu kütüphaneler için bkz. Hatice Aynur, "I. Mahmud'un Kütüphaneleri (ö. 1754) ve Tarih Manzumeleri", *Kitaplara Vakfedilmiş Bir Ömre Tuhfe: İsmail E. Erünsal'a Armağan,* haz. Hatice Aynur, Bilgin Aydın, Mustafa Birol Ülker, İstanbul 2014, c. 2, s. 681-734.

62 VGMA, Kasa, nr. 47.

63 Fuat Sezgin, "Atıf Efendi Kütüphanesinin Vakfiyesi", *TDED,* 1955, sy. 6, s. 136.

64 BOA, Müteferrik, nr. 89, vr. 114ᵃ.

65 Fethi İsfendiyaroğlu, *Galatasaray Tarihi,* İstanbul 1952, s. 60-61, 267.

66 VGMA, nr. 736, s. 67-70; Millet Ktp., Feyzullah Efendi, nr. 2197.



11- Nuruosmaniye Kütüphanesi

Rıza Efendi'nin Eylül 1740 tarihinde oldukça zengin bir koleksiyonu bu kütüphaneye bağışladığı ve kitaplarının bakımı için ek personel tayin ettiği görülmektedir.[67]

Edirne Kadısı Carullah Veliyyüddin'in 1147'de (1734-1735) Fatih medreselerinden Ayak Medrese yanında yaptırdığı kütüphanenin kapısı Fatih Camii avlusuna açılmaktaydı. Koleksiyonundaki eserlerden ve inşa edildiği yerden anlaşıldığına göre bu kütüphane, Fatih medreseleri talebelerine hizmet vermek için kurulmuştu. Yakınında bulunan medrese öğrencilerinin faydalanması için kurulmuş kütüphanelerden biri de Şeyhülislam Damadzade Ebülhayr Ahmed Efendi'nin Sultan Selim Camii mahfilinin altında tesis ettiği kütüphanedir.

Vakfiyesi bulunamadığından koleksiyonunun mahiyeti hakkında bilgi edinilemeyen bu kütüphanenin ücretli bir hafız-ı kütübü vardı.[68]

III. Ahmed ve I. Mahmud devrinde Dârüssaâde ağalığı yapan Hacı Beşir Ağa, imparatorluğun birçok bölgesinde olduğu gibi İstanbul Cağaloğlu'ndaki külliyesinde ve Eyüp'teki darülhadisinde de birer kütüphane kurmuştur. Rabia Hatun, daha önce Ayasofya Camii'ne vakfettiği kitaplarını -nazırı ve hafız-ı kütübü bulunmadığı için istifade edilemediğinden- 1743 yılında Hacı Beşir Ağa'nın Eyüp'teki kütüphanesine naklederek burada mevcut koleksiyonu oldukça zenginleştirmiştir.[69]

67 VGMA, nr. 629, s. 37-41.

68 BOA, C.MF, nr. 5728.

69 VGMA, nr. 638, s. 187.



12- I. Abdülhamit Kütüphanesi (d'Ohsson)

Hacı Beşir Ağa'nın kurduğu vakıf kütüphanelerinden başka, zengin bir özel kütüphanesi bulunduğu da anlaşılmaktadır. Öldüğünde sadece Karaağaç'taki hazine odalarında, arasında Kâtib Çelebi'nin el yazısıyla *Cihannümâ* adlı eserinin de bulunduğu 150 kadar değerli kitap çıkmıştır.[70]

İstanbul'da tesis edilen bu büyük kütüphanelerin yanında, ilim müesseselerine yapılan kitap bağışları ve daha önceki asırda örnekleri çokça görülen küçük medrese kütüphanelerinin kurulması I. Mahmud devrinde de devam etmiştir. Üsküdar Mahkemesi'nde Rebiülahir 1147 (Eylül 1734) tarihinde yapılan bir tescil kaydında, Atik Valide Darüşşifası ikinci tabibi Mehmed Efendi b. Şeyh Mustafa'nın on beş cilt kitabını Üsküdar'daki Şeyh Camii'ne vakfettiği belirtilmektedir.[71] Ahmed Çelebi b. Süleyman, Şaban 1150'de (Kasım 1737) Ahî Çelebi Mahkemesi'ne kaydettirdiği vakfiyesinde 132 kitabını önce kendisine vakfedip ölümünden sonra da, "Tâlib-i ilm fukarasından ehline verile" şartını koymuş, fakat kitaplarının nereye konulacağını belirtmemiştir.[72]

Defterdâr-ı sabık Sadullah Efendi, kitaplarını Ayasofya Camii'nde bir dolaba konulmak üzere vakfetmiş (1151/1738 ve 1158/1745) ve iki de hafız-ı kütüb tayin etmiştir.[73] Halil Efendi b. Abdurrahman, altmış adet kitabını 1157 Zilhiccesinde (Ocak 1745) Feyzullah Efendi Medresesi Kütüphanesi'ne vakfetmiştir.[74] Bunlardan başka Kasapbaşı Mustafa Ağa'nın Fatih'teki Servili Medresesi'nde, Osman Efendi'nin Atina'da Fethiye Camii yakınında bina ettiği medresesinde (1740),[75] Şeyhülislam Ebezade Abdullah Efendi'nin kızı Saliha Hanım'ın Karagümrük'te Mesih Hasan Paşa Mahallesi'ndeki

70 TSMA, nr. D 23, vr. 36a-b, 37a.

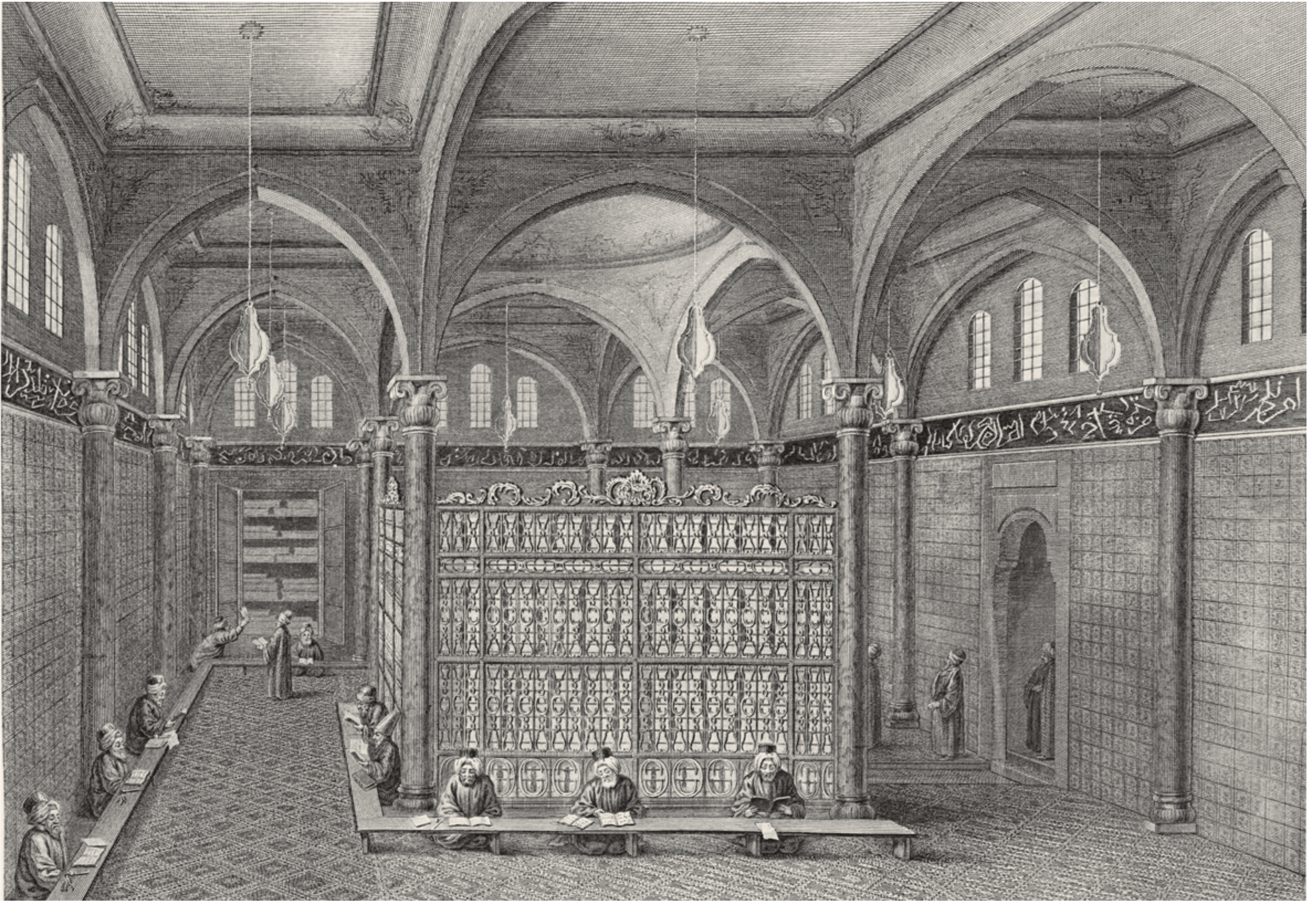
71 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Üsküdar Mahkemesi, nr. 389, vr. 49b-50a.

72 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Ahî Çelebi Mahkemesi, nr. 78, vr. 12a-b.

73 VGMA, nr. 740, s. 131-137, 147-151.

74 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Balat Mahkemesi, nr. 44, vr. 44a-54b.

75 VGMA, Kasa, nr. 157.



13- Ragıb Paşa Kütüphanesi (d'Ohsson)

mektebinde (1753),[76] Galata Kadısı Hıfzı İbrahim Efendi'nin İskender Paşa Camii'nde,[77] Sadrazam Kethüdası Şerif Halil Efendi'nin Cerrahpaşa'da kendi yaptırdığı cami ve medresede (1744)[78] birer kütüphane kurdukları bilinmektedir.

Topkapı Sarayı içinde Revan Köşkü Kütüphanesi'ni tesis eden I. Mahmud, saltanatının son yıllarında Nuruosmaniye'de yaptırmaya başladığı külliyesinde büyük bir kütüphane kurmayı planladığından buraya konulacak koleksiyonun bazı kitaplarını da hazırlatmıştı. Fakat külliyeyi tamamlayamadan 1754'te ölünce yerine geçen kardeşi III. Osman, bu hayır eserini tamamlayıp kendi adını vererek, külliye "Nûr-ı Osmânî" diye anılınca kütüphane de ona izafe edilmiştir.

III. Osman ve III. Mustafa devirlerinde sadrazamlık yapan Ragıb Mehmed Paşa, devlet adamlığının yanı sıra şairliği ve değişik konularda yazdığı eserleriyle tanınmıştır. Konağında zengin bir kütüphanesi ve kitaplarının bakımıyla görevli bir de kitapçısı bulunmaktaydı.[79] Ayrıca Ragıb Paşa'nın, ölümünden bir yıl önce yaptırmaya başladığı mektep ve şadırvan yanında yer alan kütüphane Mart 1763'te tamamlanarak hizmete açılmıştır.[80]

III. Osman'dan sonra tahta geçen III. Mustafa, askerî ve idari sahada giriştiği bazı ıslahat hareketlerinin yanında, ilim ve irfan sahiplerini himaye etmesi ve sarayda ilim meclisleri düzenlemesiyle de tanınırdı. Topkapı Sarayı'ndaki Bostancılar Kışlası'nda bir kütüphane bina ettirdiği gibi Laleli'de 27 Muharrem 1174'te

76 VGMA, nr. 6, s. 506; nr. 626, s. 532-535.

77 BOA, Ruus, nr. 82, s. 208.

78 VGMA, nr. 737, s. 116-119.

79 TSMA, nr. D 6090.

80 Şem'dânîzâde Fındıklılı Süleyman Efendi, *Mürî't-tevârih,* haz. M. Münir Aktepe, İstanbul 1978, c. 2, s. 54; Ahmet Küçükkalfa, "Ragıp Paşa Kütüphanesi", *Vakıflar,* İstanbul, ts., s. 54; Feyhan İnkaya, "Sadrazam Koca Râğıb Mehmed Paşa Kütüphane, Sıbyan Mektebi ve Türbesi", *Sinan Genim'e Armağan, Makaleler*, haz. Oktay Belli ve Belma Barış Kurtel, İstanbul 2005, s. 383-397.

(8 Eylül 1760) inşasına başlanan cami, medrese, imaret ve şadırvandan meydana gelen külliyesi, 1177 Ramazanının ikinci günü (5 Mart 1764) tamamlanarak padişahın da katıldığı bir merasimle açılmıştır.[81] Padişah buradaki medrese bünyesinde bir de kütüphane kurmuştur.

III. Mustafa'nın Bostancılar Ocağı'nda tesis ettiği kütüphane hakkında hem vakfiyesinde hem muhasebe defterlerinde gerekli bilgiler bulunmaktadır. İngiliz elçisi Hunt'la Bizans'tan kalma yazmaları araştırmak için 1800 yılında İstanbul'a gelen Carlyle de 20 Kasım 1800 tarihinde Lincoln piskopusuna yazdığı mektubunda bu kütüphaneden geniş bir şekilde söz etmektedir.[82] Kütüphaneye ait vakfiye[83] ve Topkapı Sarayı'nda bulunan katalog[84] 1188 (1774) tarihini taşımaktaysa da III. Mustafa'nın Hazine Defteri'ndeki kayıtlar bu kütüphanenin 1181 (1767-1768) yılında faaliyette olduğunu göstermektedir.[85] Carlyle mektubunda, muhtemelen yapının üzerindeki kitabeden tespit ettiği şekilde kütüphanenin kuruluş tarihini 1767 yılı olarak vermektedir. Kütüphane personelinin arasında; dersiam, şeyhülkurra, meşk hocası ve ders halifelerinin yer almasından, kütüphanenin aynı zamanda bir öğretim yeri olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Tesisin vakfiyesinde, tayin edilecek bazı personelde III. Ahmed'in saraydaki kütüphanesinde olduğu gibi diğer kütüphanelerde görülmeyen farklı şartlar aranmaktadır. Kataloğun başına konulan hatt-ı hümayunda da kütüphanenin işleyişiyle ilgili bilgiler vardır. 1831 tarihinde, uzun zamandan beri kapalı olduğu için II. Mahmud'un emriyle Laleli Medresesi'ne nakledilen kütüphanenin, kuruluşundan sonra kaç yıl faaliyet gösterdiği bilinmemektedir. Carlyle'nin bahsi geçen mektubunda, 1800'de kütüphanenin kapısının mühürlü olduğu kaydedilmiştir.[86] Öyle görünüyor ki Bostancılar Ocağı Kütüphanesi, kuruluşundan kısa bir süre sonra bilinmeyen bir sebepten dolayı faaliyetini durdurmuştur.

III. Mustafa döneminde iki defa şeyhülislam olan Veliyyüddin Efendi, 3 Rebiülevvel 1175'te (2 Ekim 1761) şeyhülislamlıktan ilk azlinde düzenlediği bir vakfiye ile 150 kitabını Atıf Efendi Kütüphanesi'ne vakfetmiş[87] ve buradaki hafız-ı kütüblerin ücretlerine de bir miktar ilave yapmıştır. Ancak Veliyyüddin Efendi, şeyhülislamlığa ikinci tayininde bu vakfından vazgeçerek 1182'de (1768-69) yeni bir vakfiye düzenlemiş ve Atıf Efendi Kütüphanesi'ne verdiği kitaplarla sahip olduğu diğer kitapları Beyazıt Camii'nin sağ tarafına bitişik olarak yaptırdığı kütüphanesine vakfetmiştir.[88]



14- Ragıb Paşa Kütüphanesi'nin kapısının üzerindeki kitabe

III. Mustafa devri ulemasından bazıları kitaplarını kütüphanesi olmayan cami ve medreselere vakfetmişlerdir. Şeyh Abdüllatîf Efendi'nin Kasımpaşa'daki Cami-i Kebir'e (1758-1759),[89] Şeyh Abdülkerîm b. Ahmed'in Eyüp'te Şeyhülislam Mustafa Efendi'nin yaptırdığı medreseye (Nisan 1765),[90] Ayasofya cuma vaizi İbrahim Efendi'nin Eyüp'teki Câmi-i Kebîr'e (Haziran 1771)[91] ve Mehmed Efendi'nin Haseki Sultan Camii'ne (1771)[92] kitaplarını vakfettikleri görülmektedir.

81 Şem'dânîzâde, *Mürî't-tevârîh,* c. 2/A, s. 63-64.

82 *Memoirs Relating to European and Asiatic Turkey,* ed. Robert Walpole, London 1817, s. 171-172.

83 VGMA, Kasa, nr. 187, s. 350-358.

84 TSMA, nr. D 3305.

85 *Lâleli Sultan Mustafa Han Hazine Defteri,* VGMA, nr. 93, s. 51-52.

86 *Memoirs Relating,* s. 171-172.

87 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Evkâf-ı Hümâyun Müfettişliği, nr. 164, vr. 381 [b]-384[b].

88 VGMA, nr. 745, s. 79.

89 VGMA, nr. 739, s. 195.

90 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Eyüp Mahkemesi, nr. 212, vr. 19[a].

91 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Eyüp Mahkemesi, nr. 228, vr. 9[b]-10[a].

92 VGMA, nr. 578, s. 115-116.



15- Ragıb Paşa Kütüphanesi

Cevdet Paşa'nın naklettiğine göre I. Abdülhamid, tahta çıktıktan birkaç yıl sonra ecdadının izinden giderek adını yaşatacak bir cami ve imaret yaptırmak istemiş, fakat bu iş için seçilen yerlerde çok sayıda ibadethane bulunduğundan içinde cami bulunmayan bir külliye inşasına karar vermiştir. Bahçekapı'daki külliyenin temeli sadrazam ve şeyhülislamın da hazır bulunduğu bir merasimle Şaban 1191 (Eylül 1777) tarihinde atılmış[93], aynı yılın Zilkade (Aralık) ayında bazı bölümleri tamamlanmıştır. Medrese ve kütüphanenin inşası ise ancak 1194'te (1780) bitirilebilmiştir.

İstanbul'da I. Abdülhamid devrinde kurulan birkaç kütüphane daha vardır. Bunlardan Murad Molla Kütüphanesi, 1775 yılında Damadzade Mehmed Murad Efendi tarafından Çarşamba semtinde yaptırılmıştır.[94] Murad Molla'nın, daha önce aynı semtte yaptırdığı Nakşibendî Tekkesi'nde kurduğu küçük kütüphane, bu kütüphanedeki koleksiyonun temelini teşkil etmiştir. Murad Molla'nın vakfiyesi bulunamadığından kütüphanenin kuruluşunda mevcut kitap sayısını tespit etmek mümkün olmamaktadır. Zilkade 1194'te (Kasım 1780) yapılan bir kayıttan, bu tarihte kütüphane mütevellisinin baninin oğlu Mehmed Arif Molla Efendi olduğu ve kütüphanede beş hafız-ı kütübün görevlendirildiği anlaşılmaktadır.[95]

Tersane-i Âmire Emini Selim Ağa'nın Muharrem 1197 (Aralık 1782) tarihli vakfiyesiyle Üsküdar'da tesis ettiği kütüphanede öğretimin birinci planda tutulduğu, tayin edilecek üç hafız-ı kütübden ikisinin bu görevlerinin yanında kütüphanede müderrislik de yapmalarının şart koşulduğu görülmektedir.[96] Ayrıca vakfiyede kütüphanenin nezareti şeyhülislama bırakılmış ve tayin edilecek hafız-ı kütüblerin ders verme iktidarında olup olmadıklarının şeyhülislam tarafından tespiti istenmiştir.[97] Selim Ağa Vakfiyesi'nde Atıf Efendi ile Ragıb Paşa kütüphaneleri vakfiyelerinin tesiri açıkça görülmektedir.

Müderris Medenî Mehmed Efendi, 226 kitabını 5 Cemaziyelahir 1199'da (15 Nisan 1785) Süleymaniye Camii'ndeki kütüphaneye vakfetmiştir. Cemaziyelevvel 1203'te (Şubat 1789) düzenlenen bir vakfiyeye göre Esma Sultan'ın kethüdası Çelebi Mehmed Efendi, Saraçhane'de Dülgeroğlu Camii yanındaki "arsa-i merkûmede müceddeden binâ eylediği bir bâb kârgir kütübhâne"ye 697 cilt kitap koymuş ve dört hafız-ı kütüb tayin etmiştir.[98] Yine vakfiyeden öğrenildiğine göre, hafız-ı kütübler için kütüphane yakınında ahşaptan odalar yaptırılmıştır.

III. Selim, babası III. Mustafa'nın Laleli'deki medresesinde bulunan kütüphaneye yeni vakıflar yapıp görevliler tayin ederek düzenli bir hâle getirmiş ve aynı medresenin arsasına da yeni bir kütüphane yaptırmıştır.[99] Bu vakfın hazine defterine göre, III. Selim'in yaptırdığı kütüphanede üç hafız-ı kütüb, iki mustahfız, bir ferraş ve bir mücellit bulunmaktaydı. Babasının medrese içindeki kütüphanesine ise üç hafız-ı kütüb, üç mustahfız ve bir

93 Cevdet Paşa, *Tarih,* İstanbul 1309, c. 2, s. 46.

94 Muzaffer Gökman, *Murat Molla: Hayatı, Kütüphanesi ve Eserleri,* İstanbul 1943, s. 12.

95 VGMA, Dolap, nr. 1628.

96 VGMA, nr. 579, s. 122.

97 VGMA, nr. 579, s. 122.

98 VGMA, nr. 743, s. 501.

99 *Lâleli Sultan Mustafa Hazine Defteri,* s. 125.

mücellit tayin etmişti. Her iki kütüphanenin koleksiyonu hakkında herhangi bir bilgi mevcut değildir.

İstanbul'da tesis edilen müstakil kütüphanelerin büyük bir kısmının kuruluşundan sonra, kurucunun ailesinin diğer mensupları tarafından yapılan vakıflarla zenginleştirildiği ve tesislerin idaresinin de aynı ailenin fertleri tarafından yürütüldüğü görülmektedir. Mesela Köprülü, Atıf Efendi, Veliyyüddin Efendi, Âşir Efendi ve Hacı Selim Ağa kütüphanelerinin yapılan bazı ek vakıflarla hem koleksiyonları zenginleşmiş hem de kütüphane personeline ek gelir sağlanmıştır.

I. Mahmud devri reisülküttaplarından Mustafa Efendi, Safer 1160 (Şubat 1747) tarihinde tertip ettirdiği vakfiyesinde, kitaplarını koymak için Bahçekapı yanındaki taş odalarında bir kütüphane yaptırmayı planladığı hâlde bunu gerçekleştiremeden 1749'da ölmüştür. Oğlu, III. Selim devri şeyhülislamlarından Mustafa Âşir Efendi, babasının bu arzusunu yerine getirmek için Mart 1800'de aynı yerde bir kütüphane yaptırmış ve buraya babasının vakfettiği kitaplarla birlikte, kendi kitaplarını da koymuştur.

Köprülü Kütüphanesi'nin mütevellisi Köprülüler ailesinden Mehmed Asım Bey, 1220 (1805) tarihli vakfiyesiyle buraya 350 kitapla yeni gelir kaynakları vakfetmiştir.[100] Mehmed Asım Bey, vakfiyesinde belirttiğine göre kütüphanede medrese öğrencilerinin çokça kullandıkları bazı kitapların eksik olduğunu görünce, bunlardan satın alarak kütüphaneye koymuştur. Ayrıca ileride ihtiyaç duyulacak kitapların satın alınması için de bir miktar para ayırmıştır. Hacı Selim Ağa'nın oğlu Mehmed Emin Efendi'nin de 1221'de (1806) babasının kütüphanesinin gelirlerini arttırmak için bazı ek vakıflar yaptığı görülmektedir.[101]

Daha önce kurulan bu kütüphanelere yapılan ek vakıflar yanında, III. Selim devrinde İstanbul'da yeni kütüphaneler kurma yönünde bazı çalışmalar yapılmıştır. Mesela ulemadan Debbağzade İbrahim Efendi, 1801 yılında Kılıç Ali Paşa Medresesi'nde bir kütüphane kurmuştur. Şeyh Mustafa Hulusî Efendi, Balat'ta yaptırdığı cami, mektep ve kütüphanenin 15 Şaban 1212 (2 Şubat 1798) tarihli vakfiyesinde kütüphaneye koyduğu 250 cilt kitabın adlarını vermekte ve ihdas ettiği üç hafız-ı kütüblüğe de oğlunu, damadını ve torununu tayin etmektedir.[102] Celvetiyye meşayihinden Mehmed Hasib Efendi'nin 1208'de (1793-1794) Üsküdar'da yaptırdığı tekkesine 18 Muharrem 1210 (4 Ağustos 1795) tarihinde vakfettiği 74 adet kitabın hemen hepsi tasavvufa dair eserler olup kitapların muhafazası görevi tekke şeyhine verilmiştir.[103] Eyüp'te, Eyüp Camii ikinci imamı ve Hekim Kutbüddin Mektebi'nin hocası Abdullah Efendi b. Mehmed Salih, 15 Cemaziyelahir 1212'de (5 Aralık 1797) yetmiş kadar kitabını hocalık yaptığı mektebe vakfetmiş, hafız-ı kütüblüğüne de hasbî olarak mektebin hocasını tayin etmiştir.[104]



16- II. Abdülhamid'in kurduğu Yıldız Kütüphanesi (Yıldız Albümleri)

100 VGMA, nr. 580, s. 13-14.

101 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Üsküdar Mahkemesi, nr. 564, s. 80.

102 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kasımpaşa Mahkemesi, nr. 107, s. 85-91.

103 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Üsküdar Mahkemesi, nr. 538, vr. 75^{b}-76^{a}.

104 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Eyüp Mahkemesi, nr. 304, vr. 46^{a-b}.



XIX. Yüzyıl: Yeni İhtiyaçlara Göre Çeşitlenen ve Dönüşen İstanbul Kütüphaneleri

Abdülkadir Bey b. Mehmed Paşa'nın Bab Mahkemesi'nde 1223'te (1808) kurduğu küçük kütüphane, tespit edilebilen ilk mahkeme kütüphanesi olması bakımından önemlidir. Mahkemede çalışan personele lazım olacak kitaplardan meydana gelen bu kütüphanenin kadrosunu da yine mahkeme personeli oluşturmaktadır.[105] II. Mahmud devrinde İstanbul'u ziyaret eden bir Amerikalının da belirttiği gibi XIX. yüzyıl başlarında artık İstanbul'daki her caminin yanında veya içinde, ayrıca birçok tekkede bir kütüphane bulunmaktadır.[106]

II. Mahmud döneminde İstanbul'da kurulan kütüphanelerin[107] arasında ilk sırayı tekke kütüphanelerinin aldığı görülmektedir. Bu kütüphanelerden Çarşamba'daki Darülmesnevî, Eyüp Nişancası'ndaki Şeyh Murad, Kocamustafapaşa'daki Feyziye, Eyüp'te Selami Efendi ve Unkapanı'ndaki Şazelî Tekkesi kütüphanelerinin koleksiyonları pek zengin değildir. Şazelî Tekkesi Kütüphanesi müstesna, diğerleri tekke şeyhleri tarafından kurulmuş ve dervişlerin bağışlarıyla zenginleşmiştir. Şazelî Tekkesi Kütüphanesi'ni III. Mustafa'nın kızı Hatice Sultan tesis etmiş ve vakfettiği elli beş cilt kitabın bir listesi 1231 Şaban'ında (Temmuz 1816) Eyüp Mahkemesi'nde tescil edilen vakfiyesinde kaydedilmiştir.[108] Bu listede yer alan bütün kitapların tasavvufi eserler olması, Hatice Sultan'ın kitapları seçerken konulacakları yeri göz önünde bulundurduğunu göstermektedir. Galata Mevlevîhanesi'nde Mehmed Said Hâlet Efendi'nin Rebiülahir 1235 (Ocak 1820) tarihinde kurduğu kütüphanenin vakfiyesinin üslubu, koleksiyonunun tarih, edebiyat ve bilhassa tasavvufi eserler bakımından zengin oluşu ve kütüphanenin işleyişiyle ilgili hususların kütüphanenin kurulduğu yerin bir tekke olduğu göz önünde bulundurularak düzenlenmesi dolayısıyla dikkati çekmektedir.

Dâhiliye Nazırı Mehmed Said Pertev Paşa Üsküdar Çiçekçi'de, şeyhi Ali Behçet Efendi'nin medfun bulunduğu Selimiye Nakşibendî Dergâhı'nda derviş hücreleri ve yemekhane yanında bir de kütüphane yaptırmıştır. 1252 (1836) tarihli vakfiyesinden öğrenildiğine göre zengin bir koleksiyona sahip kütüphanede oldukça yüksek bir maaşla iki hafız-ı kütüb görevlendirmiştir.[109] Pertev Paşa, vakfiyesine koyduğu bir kayıtla her iki hafız-ı kütübün de tekke mensupları arasından seçilmesini şart koşmuş, ancak layık kimse bulunmadığında hariçten mutemet kimselerin de bu göreve tayin edilebileceğini belirtmiştir.[110]

105 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Galata Mahkemesi, nr. 584, vr. 63ᵇ.

106 J.-J. Harper (ed.), *Sketches of Turkey in 1831 and 1832 by an American,* New York 1833, s. 142.

107 II. Mahmud dönemi kütüphaneleri için bkz. İsmail E. Erünsal, "II. Mahmud Devrinde Kütüphaneler/ Libraires in Era of Mahmud II", *II. Mahmud: Yeniden Yapılanma Sürecinde İstanbul/ Istanbul in the Process of Being Rebuilt*, ed. Coşkun Yılmaz, İstanbul 2010, s. 238-259.

108 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Eyüp Mahkemesi, nr. 426, vr. 19ᵇ.

109 VGMA, Kasa, nr. 108, s. 6-7.

110 VGMA, Kasa, nr. 108, s. 9.

İstanbul'daki Vakıf kütüphaneleri asırlar boyunca medrese öğrencilerine ve ulema sınıfına gerektiği gibi hizmet verdiler. Ancak XIX. asrın başlarında özellikle de Tanzimat Dönemi'nde yeni kurulan öğretim müesseselerinin ihtiyaçlarını karşılamak üzere farklı bir kütüphane türüne ihtiyaç olduğu görüldü ve koleksiyonları daha ziyade, temel bilimler ve teknoloji ile ilgili yabancı dilde yazılmış eserlerden oluşan birçok okul kütüphanesi kuruldu.[111] Ayrıca Batı'yla gelişen ilişkiler dolayısıyla bir kısım Osmanlı aydını, Batı'daki örneklerine benzer umumi kütüphaneler ve halk kütüphaneleri kurulması doğrultusunda faaliyet göstermeye başladılar. Böylece Tanzimat Dönemi'nde ve sonrasında Osmanlı topraklarında mühendishane, tıbbiye, hukuk mektebi gibi öğretim kurumlarında kütüphaneler kurulduğu gibi İstanbul başta olmak üzere bazı şehirlerde umumi kütüphaneler tesis edildi.

Sultan Abdülmecid (1839-1861) ve Sultan Abdülaziz (1861-1876) dönemlerinde Darülfünun, Mekteb-i Tıbbiye ve diğer bazı öğretim kurumlarında kütüphaneler kuruldu ve vakıf kütüphanelerinin ıslahına yönelik bazı teşebbüslerde bulunuldu. Bu dönemde İstanbul'daki vakıf kütüphanelerinin matbu fihristlerinin hazırlanması için ilk adımlar atılmış ve Damad İbrahim Paşa ve Ragıp Paşa kütüphanelerinin fihristleri bastırılmıştır. Münîf Paşa'nın (ö. 1910) kuruluşuna öncülük ettiği Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye bünyesinde kurulan kütüphanenin işleyişiyle ilgili olarak çıkarılan nizamname, bu konudaki teşebbüslerin ilklerinden olması bakımından önem taşır. Ayrıca Münif Paşa İstanbul'da bir "Millet Kütüphanesi" kurulmasına dair tekliflerini içeren bir layiha kaleme almıştır (1287?/1870?).[112]

II. Abdülhamid döneminin (1876-1909) Türk kütüphanecilik tarihinde özel bir yeri vardır.[113] II. Abdülhamid, medrese-mektep konusundaki politikasını kütüphanecilik alanında da uygulamış, bir taraftan vakıf kütüphanelerinin ıslahı, kataloglarının hazırlanması, düzenli hizmet vermelerinin sağlanması konusunda büyük bir çaba göstermiştir. İstanbul'daki vakıf kütüphanelerinin kataloglarının tek tek hazırlanıp bastırılması için XIX. asrın ortalarında başlayan çeşitli faaliyetler olmakla birlikte, bu işten bir sonuç alınması ancak çeyrek asır sonra II. Abdülhamid döneminde mümkün olabilmiştir. İstanbuldaki mevcut 67 vakıf kütüphanesinin katalogları 1884'te başlanarak 12 yılda 40 cilt hâlinde basılmıştır. II. Abdülhamid devrinde bastırıldıklarından dolayı, "Devr-i Hamîdî Katalogları" diye adlandırılan bu kataloglar; içerik bakımından daha önce hazırlanan bu kütüphanelere ait yazma kataloglarından pek farklı bir özellik arz etmezler. En önemli farklılıkları, kitapların yer numaralarının belirtilmiş olmasıdır. Bu kataloglar uzun süre, hatta Cumhuriyet döneminde bile vakıf kütüphanelerinde kart katalogları hazırlanana kadar bir başvuru eseri olarak kullanılagelmiştir. II. Abdülhamid, İstanbul'da kurulmaya başlanılan yüksekokullarda, hastahane ve müze gibi kurumlarda genellikle koleksiyonları yabancı dilde eserlerden oluşan kütüphaneler kurmuş ve Yıldız Sarayı'nda da zengin bir koleksiyon oluşturmuştur. Ayrıca bugünkü Millî Kütüphane'nin fonksiyonunu icra etmek üzere devlet tarafından Kütübhane-i Umumi-i Osmanî adıyla bir kütüphane de kurulmuşsa da (Haziran 1884) kendisinden beklenen hizmeti verememiştir.

Meşrutiyet Dönemi'nde İstanbul'daki vakıf kütüphanelerinin ıslahı ile ilgili en önemli çalışma, mevcut vakıf kütüphanelerinin inşa edilecek yeni bir binada toplama teşebbüsüdür. Devlet kütüphanesi olarak tasarlanan bu kütüphanenin arsası temin edilmişse de Şeyhülislam Hayri Efendi'nin önayak olduğu bu çalışma Balkan Harbi ve imparatorluğun son günlerinde ortaya çıkan krizler dolayısıyle başarıyla sonuçlandırılamamıştır.

Tanzimat Dönemi'nde İstanbul'da vakıf kütüphane kurma ve mevcut kütüphaneleri kitap bağışlarıyla zenginleştirme faaliyetleri devam etmiştir. Bu dönemde Batı'daki örneklere bakılarak, yeni kütüphane kurma ve Batı tarzında yenileştirme faaliyetleri görülmekteyse de vakıf kütüphanelerinin yönetimi ve koleksiyonlarının teşkilinde büyük değişiklikler olduğu söylenemez. Bu dönemde İstanbul'da dört müstakil kütüphane kurulmuştur: Esad Efendi (Sultanahmet 1846), Hüsrev Paşa (Eyüp 1854), Hasan Hüsnü Paşa (Eyüp 1896) ve Aziz Mahmud Hüdayî (1916). Hüsrev Paşa, Hasan Hüsnü Paşa ve Aziz Mahmud Hüdayî kütüphaneleri müstakil binalara sahip olmalarına rağmen, 1.000 civarında bir koleksiyona sahiptirler. Esad Efendi Kütüphanesi, gerek ihtiva ettiği kitap sayısı gerekse de koleksiyonundaki eserlerin tarih ve edebiyat ağırlıklı olmasıyla dönemin vakıf kütüphanelerinden farklılık gösterir. Sahaflar Şeyhizade lakabıyla tanınan Esad Efendi, tanınmış bir kitap meraklısı idi. Bu yüzden kütüphanesine koyduğu

111 İsmail E. Erünsal, "Ottoman Foundation Libraries in the Age of Reform: The Final Period", *Libri*, 2004, c. 54, s. 247-255.

112 Bu layiha ile ilgili olarak bkz. M. Kayahan Özgül, *XIX Asrın Benzersiz Bir Politekniği: Münif Paşa,* Ankara 2005, s. 82-83.

113 II. Abdülhamid dönemi kütüphaneciliği için bkz. İsmail E. Erünsal, "Türk Kütüphaneciliğinde Atılım Dönemi/Take off Era in Turkish Librarianship", *II Abdülhamid: Modernleşme Sürecinde İstanbul/ Istanbul During the Modernization Process*, ed. Coşkun Yılmaz, İstanbul 2010, s. 360-377.

5.000 civarında kitabın büyük bir bölümü, bir özelliği olan yazmalardan oluşmaktaydı.

İstanbul'daki bazı eğitim kurumlarıyla cami ve tekkelerde bu dönemde de hayır sahipleri tarafından küçük koleksiyonlardan oluşan kütüphaneler kurulmaya devam edilmiştir: Şeyh Mehmed Murad Darülmesnevî'de (Çarşamba, 1846), Nafiz Paşa Yenikapı Mevlevîhanesi'nde (1851), Kalkandelenli Mehmed Ağa Yeni Medrese'de (Çarşamba 1870), Bezm-i âlem Vâlide Sultan Cağaloğlu'ndaki mektebinde (1851), Pertevniyal Valide Sultan Valide Camii'nde (Aksaray 1872), Vecihi Paşazade Kemal Paşa Düğümlü Baba Tekkesi'nde (Sultanahmet 1866), Hacı Mahmud Efendi, Yahya Efendi Dergâhı'nda (Beşiktaş 1912), Saffetî Paşa Bâbıâli civarındaki Nakşibendî Tekkesi'nde (1845), Şeyh Mehmed Sırrı Efendi Fatih Sofulardaki Rifaî Dergâhı'nda (1873), Şeyh Ahmed Rasim Efendi Yedikule'de Ramazan Efendi Dergâhı'nda (1877), Müderris Mustafa Efendi, Gazanfer Ağa Medresesi'nde (1850), Ayasofya Vaizi Mehmed Raşid Efendi Kocamustafapaşa'daki cami bitişiğinde (Küçük Efendi; Feyziye, 1851), Mehmed Ebü'l-Hüda es-Sayyadî er-Rifaî, Eyüp'te Hasîb Efendi Dergâhı'nda (1895) birer kütüphane kurmuşlardır.

Tanzimat'tan sonra İstanbul'daki vakıf kütüphanelerinin durumlarını iyileştirmek için Evkaf ve Maarif nezaretlerince bazı teşebbüslerde bulunulmuşsa da bu konuda köklü bir değişim gerçekleştirmek mümkün olamamıştır. Kütüphanelerin açılış ve kapanış saatleri düzenlenerek okuyucuların kütüphanelerden daha fazla istifade edebilmeleri için imkân sağlanmaya çalışılmıştır. Her kütüphanenin müstakil kataloğunun hazırlanması yanında, toplu kataloglarının düzenlenmesi için bazı teşebbüslerde bulunulmuştur. İstanbul'da mevcut vakıf kütüphanelerindeki koleksiyonların kullanılmasını kolaylaştırılmak için toplu bir kataloğun hazırlanması yönündeki bu faaliyetin ilk olarak Ali Fethi Bey'in teşebbüsü ile başladığını görmekteyiz. Ali Fethi Bey, 1850-1854 tarihleri arasında hazırladığı bu kataloğa *el-Âsârü'l-aliyye fî hazâini'l-kütübi'l-Osmâniyye* adını vermiştir. Ali Fethi Bey bu eserinde, İstanbul'da mevcut 46 vakıf kütüphanesindeki bütün eserleri 14 konu başlığı altında sınıflandırarak vermeye çalışmıştır. Ali Fethi Bey'in toplu katalog teşebbüsünden muhtemelen çeyrek asır sonra, İstanbul kütüphanelerinin diğer bir toplu kataloğunun hazırlandığını görmekteyiz. Günümüze matbu şekilde tek nüsha olarak ulaşan, İstanbul'daki 24 vakıf kütüphanesinde mevcut kitapları ihtiva eden 552 sayfalık bu kataloğun Ali Fethi Bey'in hazırlamış olduğu katalogdan en önemli farkı; kitapların bulundukları kütüphanelerdeki yer numaralarının belirtilmiş olmasıdır. İstanbul kütüphanelerinin toplu kataloglarının hazırlanması konusundaki son teşebbüs I. Dünya Savaşı öncesinde yapılmıştır. Evkaf Nezareti Kütüphaneler Müfettişi Muhtar Bey, Mısır kütüphaneleri fihristi tarzında İstanbul kütüphanelerine ait bir toplu katalog hazırlamak üzere Kütübhane-i Umumi memurlarından Ebu'l-Hayr Efendi'yi görevlendirmiş ve hazırlanan fişlerden bir formalık toplu katalog örneği bastırarak bunu 1 Mart 1333 (1 Mayıs 1917) tarihli bir raporla Evkaf Nezareti'ne takdim etmiştir. Darü'l-Kütübi'l-Mısriyye'nin kataloğu model alınarak, kitap adına göre alfabetik olarak hazırlanmış bu örnekte, eser ve müellifi hakkında bilgi verilmiş ve eserin çeşitli kütüphane kataloglarındaki numaraları ve bibliyografik künyesinin eğer varsa farklı şekillerde tespiti belirtilmiş ve tashihi yapılmıştır. Eldeki örnekten oldukça kullanışlı bir katalog olacağı anlaşılan bu çalışma[114] kütüphane konusuna özel bir ilgi duyan Şeyhülislam ve Evkaf Nazırı Hayri Efendi'nin nezaretten ayrılması ve I. Dünya Savaşı yüzünden akim kalmıştır.

Şehrin çeşitli bölgelerindeki dağınık kütüphane koleksiyonlarının bir kısmı bir araya getirilmeye çalışılmış ve böylece hem kitapların bakım ve korunmasının daha iyi yapılması sağlanmış hem de okuyucuların aradıkları kitaplara daha kolay erişmeleri mümkün hâle getirilmiştir. Birkaç kütüphane binasının da tamiri ve elektrik sistemiyle donatılması sağlanmıştır. Ayrıca tamir edilmiş bu binalardan her birinin farklı konularda kitapları ihtiva eden ihtisas kütüphaneleri hâline getirilmesine çalışılmıştır. Bu planlamaya göre, Ragıp Paşa Kütüphanesi "ulûm-ı edebiyye"ye, Nuruosmaniye Kütüphanesi "ulûm-ı tarihiyye"ye, Köprülü Mehmed Paşa Kütüphanesi "fünûn-ı riyaziyye, tabiiyye ve sâire"ye, Hekimoğlu Ali Paşa, Murad Molla, Fatih kütüphaneleri "tefsir ve hadis-i şerif ve fıkıh ve sâir ulûm-ı şer'iyye"ye tahsis olunmuştur.[115] Cami ve medreselerdeki küçük koleksiyonların korunabilmesi için bunların belirli yerlerde toplanması ve koruma altına alınması yönündeki faaliyetler, savaş yıllarında da devam etmiş ve küçük koleksiyonların birçoğu Sultan Selim'de kurulan Kütüphane-i Umumi'de toplanmıştır.

114 İsmail E. Erünsal, "A Brief Survey of the Development of Turkish Library Catalogues", *Libri*, 2001, c. 51, sy. 1, s. 3-5. Sadece bir forması basıldığı söylenen bu kataloğun bir sayfasının fotokopisi Osman Ergin'in *Muallim Cevdet'in Hayatı, Eserleri ve Kütüphanesi* (İstanbul 1937, s. 437) adlı eserinde mevcuttur.

115 İbnülemin Mahmud Kemal ve Hüseyin Hüsâmeddin [Yasar], *Evkâf-ı Hümâyûn Nezâretinin Tarihçe-i Teşkîlâtı ve Nüzzârın Terâcim-i Ahvâli,* İstanbul 1335, s. 238-239.

CUMHURİYET DÖNEMİ İSTANBUL KÜTÜPHANELERİ

HATİCE AYNUR*

Cumhuriyet'in ilanından (1923) günümüze (2013) İstanbul kütüphanelerine bakıldığında dikkat çeken en önemli nokta, bu kurumların geçirdikleri sürekli değişim ve dönüşümdür. Kültürel hafızanın en önemli taşıyıcı, aktarıcı ve koruyucularından olan kütüphanelerin dönemin siyasi ve kültürel iklimine paralel olarak yeniden şekillendiği, tanımlandığı ve adlandırıldığı görülmektedir.

Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte, Osmanlı döneminden kalan kütüphanelerin yeniden düzenlenmesinin yanı sıra yeni yönetimin ideolojisini temsil edip yerleşmesine katkıda bulunacak kütüphanelerin açılmasına başlanılır. Kütüphaneleri etkileyen ilk önemli uygulama 1924 yılında 3.3.1340 tarih ve 430 sayılı *Tevhid-i Tedrisat Kanunu* çerçevesinde Osmanlı İmparatorluğu'nda Evkaf Nezareti'ne bağlı olan vakıf kütüphaneleriyle cami ve medrese kütüphanelerinin bir merkezde toplanmasıyla başlar. Ardından bu kanunun kapsamadığı kütüphaneler de 31 Kasım 1925 tarih ve 677 sayılı *Tekke, Zaviye ve Türbelerin Seddine, Türbedarlıklarla Birtakım Unvanların Men ve İlgasına Dair Kanun*'la Maarif Vekâleti'ne devredilir. Bu koleksiyonlar, 1918'de Sultan Selim döneminde kurulan Umumî Kütüphane'ye devredilenlerle birlikte, Süleymaniye medreselerine ait bir binada toplanarak bugün İslam yazmaları bakımından dünyanın en önemli yazma kütüphanelerinden biri olan Süleymaniye Kütüphanesi kurulur.[1] İstanbul'daki önemli kütüphanelerden sadece Ragıp Paşa, Atıf Efendi, Köprülü, Nuruosmaniye, Kütüphane-i Umumî (Beyazıt Devlet Kütüphanesi), Murad Molla, Feyzullah Efendi (Ali Emirî) ve Hacı Selim Ağa kütüphaneleri yerlerinde bırakılmışlardır.[2]

Erken Cumhuriyet döneminin siyasi ve kültürel ikliminin en önemli parçalarından biri olan Halkevleri kütüphaneleri ve Halk Okuma Odaları'ndan kısaca da olsa burada söz etmek gerekir. Zira, 1911'de kurulan ve 1931'de kapatılan Türk Ocakları'nın mirası üzerine kurulan bütün Türkiye'de olduğu gibi İstanbul'un kültürel yaşamında 1932'den 1951'ye kadar etkin olan Halkevleri ve kütüphanelerinden bugün İstanbul'da da pek bir iz kalmamıştır. Mesela, kapatıldıktan sonra koleksiyonları çoğunlukla Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı kütüphanelere devredilen İstanbul'un en meşhur Halkevi kütüphaneleri arasında Kadıköy Halkevi Kütüphanesi vardır. 1935-1951 yılları arasında hizmet veren bu kütüphane ve binası, günümüzde Kadıköy Halk Eğitim Merkezi ve Akşam Sanat Okulu olarak hizmet vermektedir. Eminönü Halkevi ve Kütüphanesi'nin hakkında müstakil bir çalışmaya tesadüf etmemekle birlikte, gerek kendi faaliyet ve yayınlarından gerekse farklı kaynaklardan döneminin etkin mekânlarından olduğu anlaşılmaktadır.

1950'den sonra İstanbul'da kurulan kütüphanelerin hangileri olduğunu 1982 yılında Meral Alpay ve Safiye Özkan tarafından hazırlanıp yayınlanan *İstanbul Kütüphaneleri* adlı kitaptan takip etmek mümkündür. Bu kitapta verilen bilgilere bakıldığında 1950-1970 arası özel kurumların yanı sıra devlet eliyle özellikle halk ve çocuk kütüphanelerinin kurulmasının hızlandığı görülmektedir. Yaklaşık 40 yıl önceki İstanbul'un kütüphane haritasını sunan bu kitaba göre, İstanbul'da aşağıdaki başlıklarda toplam 379 kütüphane bulunmaktadır:

* İstanbul Şehir Üniversitesi

1 Müjgân Cunbur, "Yazma Kütüphanelerimiz: Bu Günkü Durumları ve Meseleri", TKDB, 1970, c. 19, sy. 1, s. 8-9.

2 Bu kütüphanelerin tarihçesi ve durumlarıyla ilgili olarak İsmail E. Erünsal'ın *DİA*'da yayınlamış olduğu makalelere bakılabilir. "Ragıp Paşa Kütüphanesi", XXXIV, 406-407; "Atıf Efendi Kütüphanesi", IV, 60-61; "Köprülü Kütüphanesi", XXVI, 257-256; "Nuruosmaniye Kütüphanesi", XXXIII, 266-267; "Murad Molla Kütüphanesi", XXXI, 188; "Hacı Selim Ağa Kütüphanesi", XIV, 498. Ayrıca 17 Ağustos 1999 depreminden sonra Murad Molla Kütüphanesi'nin de Süleymaniye Kütüphanesi'ne nakledildiğini belirtmek gerekir. İstanbul'un yazma kütüphaneleri için bkz. Günay Kut, "İstanbul'daki Yazma Kütüphaneleri", *Yazmalar Arasında: Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul 2005, c. 1, s. 253-284 [İlk defa: *TD*, 1980-81, sy. 33, s. 341-374].



1 Süleymaniye Kütüphanesi

Halk kütüphaneleri (66 adet)
Hastahane kütüphaneleri (20 adet)
Müze ve yazma Eser kütüphaneleri (15 adet)
Sanayi, ticaret ve meslek kuruluşları kütüphaneleri (38 adet)
Üniversite ve yüksekokul kütüphaneleri (226 adet)
Yabancı kütüphaneler (13 adet)

Yukarıdaki dökümde görüleceği üzere en büyük sayıyı üniversite ve yüksekokul kütüphaneleri (226) oluşturmaktadır. Zira bu sayıya ilgili öğretim kurumlarında o dönemde mevcut olan merkez kütüphanelerin yanı sıra fakülte, bölüm, seminer gibi irili ufaklı kütüphaneler de eklenmiştir. Kitabın hazırlanıp yayınlandığı 1970'lerin sonu ile 1980'lerin başında İstanbul'da bulunan 11 üniversite ve yüksekokulu esas aldığımızda İstanbul'da mevcut kütüphane sayısı 173 olarak düşünülebilir.[3]

Bugün elimizde mevcut durumu gösteren benzeri bir kitap[4] veya çalışma olmadığı için İstanbul kütüphanelerine dair istatiksel bir karşılaştırma yapma imkânından yoksun olmakla birlikte, kitabın hakkında bilgi verdiği kimi kütüphanelerin kapandığını,[5] başka bir kuruma devredildiğini,[6] mevcudiyetlerini sürdürmekle birlikte kamuya hizmet sunmaktan vazgeçtiğini[7] ya da başka bir adla[8] hizmet sunduğunu söylemek mümkündür. Daha önce belirtildiği üzere benzeri kitap olmadığı için 2013'te İstanbul'da hangi türde kaç kütüphane bulunduğuna dair kesin sayı verememekle birlikte kütüphane sayısında gözle görülür bir artış olmuştur.[9] Özellikle yeni kurulan

3 Zira üniversite merkez kütüphanelerine verilen önemin artmasıyla birlikte üniversitelerdeki fakülte, bölüm, seminer gibi kitaplıkların kapatılması yoluna gidildiği görülmektedir.

4 İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansının çalışmaları çerçevesinde hazırlanan Hülya Dilek Kayaoğlu, *İstanbul Kütüphaneleri: Libraries of Istanbul* (İstanbul 2010) kitabı ciddi bir çalışma olmakla birlikte sadece 30 kütüphaneyi tanıtmaktadır. Yine İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansının çalışmaları çerçevesinde hazırlanan Ümit Konya, *İstanbul'un 100 Kütüphanesi* (İstanbul 2010) adlı kitap İstanbul'da bulunan 100 kütüphane hakkında ana hatlarıyla bilgi vermektedir. Ayrıca *Fotoğraflarla İstanbul Kütüphaneleri = Libraries of Istanbul*'da da (metin ve yayına hazırlayan Hasan S. Keseroğlu, R. Tûba Çavdar, Neslihan Uraz; fotoğraflar Edibe Buğra, İstanbul 1995) 30 kütüphaneye yer verilmektedir. İnternette verilen döküm ve bilgiler ya eksik ve güncel değil ya da basılı kaynaklardaki bilgilerin gelişigüzel akatarılmasının ötesine geçmemektedir.

5 Mesela 1839'da binası yapılan, 1966'da Halk Kütüphanesi olan Eyüp'teki Hüsrev Paşa Halk Kütüphanesi kapanmıştır. 1946'da kurulan özellikle İngilizce öğrenenlerin aktif bir şekilde kullandığı İngiliz Kültür Heyeti Kütüphanesi'nin akıbetine dair bilgiye bile ulaşılamamaktadır.

6 Mesela 1974'te kurulan *Tercüman* gazetesi Kütüphanesi'nin koleksiyonunu Süleymaniye Kütüphanesi satın almıştır.

7 1946'da Tepebaşı'nda Amerikan Basın ve Kültür Merkezi'nde kurulan kütüphane Amerikan Konsolosluğu, İstinye'deki yeni binasına taşınana kadar (2003) etkin bir şekilde okuyucularına hizmet vermekteydi. Her ne kadar internet üzerinden yeni binada hizmet verdiği belirtiliyorsa da konsolosluğun web sayfasında böyle bir birimin olduğuna dair bilgiye rastlanmadı.

8 Mesela, 1963'te Teşvikiye'de kurulan öncelikle Avusturya'yla ilgili olmak üzere edebiyat, kültür, tarih felsefe, müzik, sanat ve sanat tarihi bakımından zengin bir koleksiyona sahip Avusturya Kültür Ofisi Kütüphanesi 2006'da St. George Avusturya Lisesi'nin (Karaköy) kütüphanesiyle birleştirilmiş olup Avusturya Kütüphanesi adı altında hizmet vermeye devam etmektedir. İstanbul Devlet Mühendislik Mimarlık başlığı altında verilen 12 civarında farklı kütüphane/koleksiyon bugün Yıldız Teknik Üniversitesi Kütüphanesi'ndedir.

9 Bu arada İstanbul'da kurum ve kişi arşivlerinin sayısının hızla arttığını belirtmek gerekir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi dışında adında "arşiv" olan bağımsız kurum olmamakla birlikte, arşivlerin ya bina içinde bağımsız bir birim ya da kütüphane koleksiyonun bir parçası olduğu gözlemlenmektedir. Bu yazı, kütüphanelere odaklandığı için kütüphane içinde özel bir konumu olan arşivlere kısaca değinilmiştir. Her hâlükârda arşiv konusunun İstanbul'un arşivleri adlı bir çalışmaya konu olacak önemde olduğunu belirterek şahıs arşivleri konusunda özenle hazırlanmış şu çalışmaya bakılabilir: Neslihan Aracı, "İstanbul'daki Bilgi ve Belge Merkezleri'nde Bulunan Şahıs



2 İBB Atatürk Kitaplığı

sanat kurumları ile ilçe belediyelerinin açtığı kültür merkezlerinde kütüphane kurulması dikkat çeken bir husustur.[10] Ayrıca, İstanbul'da üniversite sayısının artışıyla beraber, üniversite kütüphanelerinin sayısındaki artışı da belirtmek gerekir.[11]

Aşağıdaki kütüphane dökümü İstanbul'un bütün kütüphanelerini kapsayamamakla birlikte bu hâliyle bile, İstanbul'un 1990'lardan itibaren gittikçe zenginleşen kültürel birikim ve çeşitliliğinin kütüphaneler aracılığıyla temsil edildiği ve paylaşıldığı gözlenmektedir. Aşağıda kısaca tanıtılan 42 kütüphanenin 14 tanesinin 1990-2012 arası kurulmuş ya da yeni bir yapıya kavuşması bu değişimi göstermektedir.[12] Ayrıca bu kütüphanelerin çoğunun tarihî yarımadada kurulmuş olduğuna dikkat çekmektedir.

Öte yandan, sadece İstanbul kütüphanelerini değil, bütün dünyadaki kütüphaneleri son 20 yıldır bilgisayar ve internetteki gelişmeler derinden etkilemektedir. İstanbul kütüphanelerinin neredeyse tamamının web sayfası vardır ve kataloglarına internet üzerinden ulaşılmaktadır. Bazı yayınlara özellikle makalelere kütüphaneler aracılığıyla internet üzerinden erişmek söz konusudur. Dolayısıyla bu gelişmeler, İstanbul kütüphanelerinin binalarını, koleksiyonlarını ve adlarını etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir. Mesela, yeni kurulan kütüphanelerin adlarına kütüphane dışında kelimeler eklenmekte ya da kütüphane kelimesi çıkarılmaktadır (Tarih Vakfı Bilgi Belge Merkezi, Sabancı Üniversitesi Bilgi Merkezi gibi). Bütün bu olumlu gelişmelere rağmen İstanbulseverlerin hayali olan şehir kütüphanesi ve müzesinin kurulamamış olduğunu belirtmek gerekir.[13]

Şu anda İstanbul'da faaliyette olan 100'ün üzerinde kütüphane vardır. Bu kütüphaneleri bütün özellikleriyle burada vermek bu yazının amacı ve hacmini aşacağı için bu kütüphanelerden İstanbul'un kültürel, edebî ve bilimsel yaşamında etkin olup katkı sağlayanlar arasında bir seçme yapılmıştır.[14] Aşağıdaki listede, kitap okumaya devam eden okurların, araştırmacıların ve öğrencilerin ziyaret etmeye devam ettiği 42 kütüphane alfabetik sırayla kısaca tanıtılmıştır. Zira hemen her kütüphanenin

Arşivleri Üzerine Bir İnceleme", yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2010.

10 Bu dönemde açılan kütüphanelere örnek olarak 2002'de Bağcılar Kültür Merkezi içinde yer alan Bağcılar Belediyesi Kütüphanesi, 2008'de açılan Beyoğlu Belediyesi Turabi Baba Kütüphanesi Bilgi Erişim Merkezi, 2008'de Alibeyköy Spor ve Kültür Merkezi'nde açılan Erdem Bayazıt Kütüphanesi, 2008'de Sefaköy Spor ve Kültür Merkezi'nde açılan Metin And Kütüphanesi ve Büyükçekmece Belediyesi Kutadgu Bilig Halk Kütüphanesi örnek verilebilir.

11 İstanbul'da yaklaşık 50 devlet, vakıf ve özel üniversiteler ile meslek yüksekokullarının irili ufaklı kütüphanesi bulunmaktadır. Bu kütüphaneler arasında koleksiyonu bakımından dikkate değer nitelikte olanlar arasında İstanbul Üniversitesi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kütüphanesi, Yıldız Teknik Üniversitesi Kütüphanesi, Bilgi Üniversitesi, Koç Üniversitesi, Sabancı Üniversitesi ve İstanbul Şehir Üniversitesi kütüphanelerini sayabiliriz.

12 Kuruluş tarihine göre bu 13 kütüphane şöyle sıralanmaktadır: Kadın Eserleri Kütüphanesi: (1990); Tarih Vakfı Bilgi Belge Merkezi: (1992); Borusan Müzik Kütüphanesi (1997); Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Kütüphanesi (1997); Basın Müzesi Kütüphanesi (1998); Türker İnanoğlu Vakfı Ulvi Uraz Sanat Kitaplığı (1999); Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi (2000 yeniden yapılanma); Alvaro Mutis (İspanyol Cervantes Enstitüsü) Kütüphanesi (2002); İstanbul Modern Sanat Müzesi Kütüphanesi (2004); Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi Kütüphanesi (2005); İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi (2007); Orient Enstitüsü Kütüphanesi (2009'da bağımsız kurum); Ahmet Hamdi Tanpınar Edebiyat Müze Kütüphanesi (2011); Vitali Hakko Kreatif Endüstriler Kütüphanesi (2012).

13 Bugün Orhan Kemal İl Halk Kütüphanesi'nin bulunduğu Simkeşhane binasında 1960'lı yıllarda kurucuları arasında Bedii N. Şehsuvaroğlu'nun (ö. 1977) olduğu İstanbul Şehir Kütüphanesi Kurma ve Yaşatma Derneği bu amaca yönelik çeşitli faaliyetler yürütmesine rağmen teşebbüslerini hayata geçiremedikleri anlaşılıyor. Bu dernek ve faaliyetleriyle ilgili bir çalışmaya tesadüf edilememiştir. Yapılan taramalar sırasında derneğin adına kamu yararına çalışan dernekler arasında rastlanmış olup burada verilen 7 Kasım 1964 tarihi kuruluş yılını işaret ediyor olmalı. Ayrıca Şehsuvaroğlu'nun "Kütüphanecilikte Yeni Bir Görüş ve İstanbul Şehir Kütüphanesi", (*TKDB,* 1976, c. 25, sy. 1, s. 2) başlıklı makalesinde yer alan, "İşte yeniden kurulmakta olan İstanbul Şehir Kütüphanesi bu gibi toplumsal ve orjinal çalışmalara yönelmek amacındadır. Bu arada sinesine bastığı tarihî Simkeşhane binasını onartarak İstanbul'un Fatih'ten kalmış pek nadir bir eserini de kurtarmıştır" ifadesinin arka planı ve nasıl sonuçlandığı üzerinde durulmaya değer bir konudur.

14 Halk kütüphaneleri ve üniversite kütüphaneleri sayılarının çokluğu ve kuruluş amaçlarından dolayı dışarıda bırakıldı.



3 İBB Atatürk Kitaplığı

web sayfasında istenilen bilgiye ulaşmak kolay olduğu için kütüphanenin adı, kuruluş yılı, bulunduğu yer, koleksiyonundaki temel konular ile web sayfasının adresinin verilmesinin yeterli olacağı düşünülmüştür.

1) Ahmet Hamdi Tanpınar Edebiyat Müze Kütüphanesi: 2011'de Gülhane Parkı içinde kurulan ve adında "edebiyat" kelimesi taşıyan ilk resmî kütüphane olmasıyla dikkat çekmektedir. Koleksiyonunda 8.000 civarında kitap[15] bulunmaktadır. Henüz kütüphanenin sahip olduğu koleksiyon web ortamına taşınmamakla birlikte, Facebook üzerinden faaliyetlerini ilgilenenlere duyurmaktadır: https://www.facebook.com/pages/Ahmet-Hamdi-Tanpınar-Edebiyat-Müze-Kütüphanesi/321298891234642?hc_location=timeline

2) Alman Arkeoloji Enstitüsü Kütüphanesi: 1929'da kurulan kütüphane Gümüşsuyu'nda olup arkeoloji ve Osmanlı tarihi sahasındaki koleksiyonu çok zengindir. Yaklaşık 60.000 kitap, 200 süreli yayının katalog taraması http://www.dainst.org/tr/department/kütüphane-İstanbul?ft=all adresinden yapılabilmektedir.

3) Alvaro Mutis (İspanyol Cervantes Enstitüsü) Kütüphanesi: 2002'de Beyoğlu'nda İspanyol Cervantes Enstitüsü Kütüphanesi adıyla kurulan kütüphanenin adına 2005'te Kolombiyalı şair ve yazar Alvaro Mutis'in adı verilmiştir. İspanyol ve Latin Amerika kültürü ve dili ile ilgili 19.000 civarında yayını içeren kütüphaneye http://estambul.cervantes.es/tr/kutuphane_turkce/kutuphane_hakinda.htm adresinden ulaşılmaktadır.

4) American Research Institut in Turkey Kütüphanesi: Şu anda Arnavutköy'de bulunan kütüphane, 1965'te kurulmuştur. Kütüphanenin arkeoloji, Bizans tarihi ve Osmanlı tarihi konusundaki koleksiyonu zengindir (yaklaşık 14.000 cilt kitap ve süreli yayın). http://ccat.sas.upenn.edu/ARIT/Library.html adresinden kütüphanenin kataloğu ile dünyadaki özellikle Orta Doğu ve Türkiye ilgili kütüphanelerin bağlantılarına ve bazı yayınlara internet ortamından ulaşılmaktadır.

5) Askerî Müze Kütüphanesi: Harbiye'de bulunan ve 1908'de kurulan kütüphanenin koleksiyonu askerî konular ağırlıkta olmak üzere kitap, dergi, görsel-işitsel malzeme

15 Burada mümkün olduğu kadar kütüphane koleksiyonunda mevcut eserlerin sayısının verilmesi amaçlandı. Zira veritabanlarına, e-kitap, e-dergilerine yapılan yıllık üyelikler bir kütüphanenin koleksiyonunda ulaşılabilen eser sayısını çok yüksek gösterebilmektedir. Hâlbuki kütüphane bütçesine göre yıldan yıla erişilebilen eser sayısının değişebileceğine şüphe yoktur.

bakımından zengindir. Kütüphaneye internet üzerinden ulaşmak mümkün olmamakla birlikte kütüphanede bulunan yazma eserlerin kataloğu yayınlanmıştır.[16]

6) Atatürk Kitaplığı: İstanbul'un Şehremaneti Kütüphanesi adıyla açılan ilk belediye kütüphanesi olup kuruluşu 1924'e dayanan Atatürk Kitaplığı, Beyazıt Meydanı'ndaki II. Bayezid Medresesi'nde 1931-1981 yılları arasında önce Şehir ve İnkılap Vesikaları Müze ve Kütüphanesi sonra İstanbul Belediye Kütüphanesi adıyla hizmet vermiştir.[17] Hâlen bulunduğu Taksim'e, 1981'de taşınan ve Atatürk Kitaplığı adına alan kütüphanenin koleksiyonunda başta kurucuları Osman Ergin, Muallim Cevdet, Haşim İşcan ve Muhsin Ertuğrul olmak üzere 100'e yakın bağışçının kitabı, süreli yayını ve belgesi bulunmaktadır. Satın alımla da zenginleşen kütüphanede 200.000 üzerinde basılı ve yazma kitap, albüm, atlas-harita, takvim, salname, kartpostal, gazete, Atatürk, İstanbul, başvuru gibi özel koleksiyonlar bulunmaktadır. Atatürk Kitaplığı'nın çok değerli koleksiyonundan parça parça yayınlar yapılmaktadır. Mesela, Osman Ergin kitaplarının kataloğu, yazmaların kataloğu, kartpostal koleksiyonu Fatma Aliye evrakı yayınlanmıştır. http://www.ibb.gov.tr/sites/kultur/kulturel_mekanlar/Pages/AtaturkKitapligi.aspx adresinden kütüphaneye ulaşılmaktadır.

7) Atıf Efendi Kütüphanesi: Yukarıda değinildiği üzere Atıf Efendi Kütüphanesi, 1741'de Defterdar Âtıf Mustafa Efendi (ö. 1742) tarafından Vefa'da kurulmuştur.[18] Âtıf Efendi ve M. Zeki Pakalın'ın yazma eser (3.228 yazma eser) ve Arap harfli Türkçe baskılar bakımından zengin koleksiyonlarına sahip olan kütüphaneye http://www.yazmakutup.gov.tr/atifefendi/giris.html adresinden ulaşılabilir. Atıf Efendi Kütüphanesi, XVIII. yüzyıl Osmanlı İstanbul'unun kütüphane mimarisinin bir örneğini teşkil etmesinin yanı sıra yapım amacına uygun olarak kullanılmasıyla dikkat çeker.

8) Aziz Berker İlçe Halk Kütüphanesi: 1969'da kurulan Aziz Berker İlçe Halk Kütüphanesi, Kadıköy bölgesinin en iyi hizmet veren kütüphaneleri arasında yer almaktadır.[19] Koleksiyonunda yaklaşık 20.000 kitap olan kütüphanenin kataloğuna http://kutuphane.kadikoy.bel.tr/Yordamtk.htm adresinden ulaşılmaktadır.

9) Basın Müzesi Kütüphanesi: 1998'de Çemberlitaş'ta Basın Müzesi içinde açılan kütüphanenin Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi basınıyla ilgili birincil ve ikincil kaynakları içeren zengin koleksiyonuna http://www.tgc.org.tr/bm_kutuphane.asp adresinden ulaşılmaktadır.

10) Beyazıt Devlet Kütüphanesi: Yukarıda değinildiği üzere 1884'te, II. Bayezid Külliyesi'nin imaret kısmının yeniden düzenlenmesiyle Osmanlı'da "ilk millî kütüphane" olması amacıyla Kütüphane-i Umumî-i Osmanî adıyla açılmıştır.[20] Kütüphanenin adı, 1934'te İstanbul Umumi Kütüphanesi, 1960'ta Beyazıt Genel Kütüphanesi ve 1962'de Beyazıt Devlet Kütüphanesi olarak değiştirilir. 21 Haziran 1934 tarihinde çıkan 2527 sayılı *Derleme Kanunu*'ndan yararlanan altı kütüphaneden biri de Beyazıt Devlet Kütüphanesi'dir. Koleksiyonunda toplam doküman sayısı 1.000.000'a yakındır. Bunlardan 513.128 adedi kitap olup 11.120 adedi yazma, 28.300 adedi Arap harfli basma, 66.389 adedi diğer dillerdendir. 26.386 civarında süreli yayın, 34.641 adet kartpostal ve fotoğraf, 165 adet banknot, 2.157 adet pul, 550 adet taş plak, 393 harita, 7.055 adet afiş bulunmaktadır. http://www.beyazitkutup.gov.tr/kunye.php adresinden kütüphaneye ulaşılmaktadır.

11) BİSAV Kütüphanesi: 1986'da kurulan Bilim Sanat Vakfı'nın Vefa'da bulunan kütüphanesinin koleksiyonu toplum bilim, edebiyat, tarih, din, felsefe, sanat konularına odaklı olup çoğunluğu Türkçe olmak üzere 88.000'in üzerinde kitabı, 1981 süreli yayını bulunmaktadır. Satın alım ve bağış yoluyla zenginleşen kütüphaneye, http://www.bisav.org.tr/kutuphane.aspx?contentid=3&menuID=3&menuName=kutuphane adresinden ulaşılmaktadır.

12) Borusan Müzik Kütüphanesi: Beyoğlu'nda kurulan Borusan Kültür Sanat'ın içinde yer alan ve 1997'den bu yana hizmet veren kütüphane koleksiyonunda ağırlıklı olarak klasik müzik olmak üzere, caz, blues, dünya müzikleri, Türk sanat müziği ve Türk halk müziği üzerine kitap, CD ve notalar ile dergiler bulunmaktadır. Yaklaşık 8.500 kitap, 7.000 nota, 10.500 civarında CD, 3.000 LP,

16 *Askeri Müze Yazma Eserler Kataloğu,* İstanbul, ts.

17 Kütüphane ve hakkındaki kaynak dökümü için bkz. Dilek, Kayaoğlu, *İstanbul Kütüphaneleri*, s. 1-6.

18 Kütüphane ve hakkındaki kaynak dökümü için bkz. Dilek, Kayaoğlu, *İstanbul Kütüphaneleri*, s. 11-15.

19 Kütüphane ve hakkındaki kaynak dökümü için bkz. Dilek, Kayaoğlu, *İstanbul Kütüphaneleri*, 19-52.

20 Kütüphane ve hakkındaki kaynak dökümü için bkz. Dilek, Kayaoğlu, *İstanbul Kütüphaneleri*, s. 25-30.



4 Beyazıt Devlet Kütüphanesi

150 VHS, 100 DVD'ye http://www.borusansanat.com/__MuzikKutuphanesi/Kutuphane_Tanitim.aspx adresinden ulaşılmaktadır.

13) Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kitaplığı: Çelik Gülersoy (ö. 2003), özellikle İstanbul'la ilgili topladığı yayınlardan oluşan koleksiyonundan (yaklaşık 7.000 kitap) 1990'da Ayasofya Soğukçeşme Sokağı'ndaki Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu'nun konaklarından birinde İstanbul Kitaplığı'nı kurmuştur.[21] Koleksiyonda İstanbul'un Roma, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerindeki yerleşim tarihi, arkeolojisi, mimarisi, edebiyatı gibi konularda 13.000 civarında kitap ile çok sayıda görsel materyal (fotoğraf, gravür, kartpostal) bulunmaktadır. Kütüphane ve koleksiyonun henüz internet üzerinden ulaşımı yoktur.

14) Deniz Müzesi Kütüphanesi: 1897'de kurulan kütüphane şu anda Beşiktaş'ta Deniz Müzesi'nin içindedir. Kütüphane koleksiyonunda; deniz tarihi ve denizcilik konularında ağırlıklı olmak üzere çeşitli konularda yazma ve basılı kitap vardır. Kütüphane bünyesinde 1.120 haritanın bulunduğu harita arşivi de bulunmaktadır. Kütüphane hakkında daha detaylı bilgi http://www.denizmuzeleri.tsk.tr/idmk/sayfalar.asp?KID=269 adresinde mevcuttur.

15) Ermeni Patrikhanesi (Ormanyan) Kütüphanesi: Kuruluşu; Patrikhane'nin kuruluşu (1461) kadar eski olduğu kabul edilen kütüphanede, başta Ermenice olmak üzere çeşitli dillerde 25.000'in üzerinde din ağırlıklı eserlerin yanı sıra tarih, coğrafya, sözlük, dilbilim, seyahatname, edebiyat konularında kitaplar bulunmaktadır. Kumkapı'da Patrikhane'nin içinde yer alan kütüphanenin henüz bir web sayfası yoktur.

16) Fener Rum Patrikhanesi Kütüphanesi: 1601'den bu yana Fener'deki Hagios Manastırı'nda bulunan

21 Kütüphane hizmete açılmadan koleksiyonunda olan yayınların bir kataloğu yayınlanmıştır (Bkz. *İstanbul Kitaplığı: Katalog = Bibliotheque d'Istanbul: Cataloque,* İstanbul 1988); kütüphane ve hakkındaki kaynak dökümü için bkz. Dilek, Kayaoğlu, *İstanbul Kütüphaneleri*, s. 50 vd.

Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi'nin 1890'da kurulan kütüphanesinde başta Rumca olmak üzere çeşitli dillerde ağırlıklı olarak din, tarih, felsefe konularında kitaplar vardır.

17) Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi: Beyoğlu'nda Fransız Sarayı olan binanın bahçesinde 1930'da Albert Gabriel tarafından İstanbul Arkeoloji Enstitüsü adıyla kurulan enstitünün adı 1975'te Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü olarak değişmiştir. Enstitü ile birlikte kurulan kütüphanenin koleksiyonunda 26.000 üzerinde arkeoloji, Anadolu arkeolojisi, sanat, sanat tarihi, Türkoloji, özellikle Türkiye'yle ilgili seyahatnameler bulunmaktadır. Ayrıca kurulan iki dokümantasyon merkezinin birisi İstanbul üzerine olup İstanbul'la ilgili her türden malzemeyi toplayıp hizmete sunmak amacını taşımaktadır. İkinci merkezin amacı Kafkasya ve Orta Asya'ya yönelik malzemeyi toplamaktır. Enstitü ve kütüphane hakkında bilgiye http://www.ifea-istanbul.net adresinden ulaşılmaktadır.

18) Hakkı Tarık Us Kütüphanesi: Döneminin ünlü gazetecilerinden biri olan Hakkı Tarık Us'un (ö. 1956) vasiyeti üzerine Beyazıt Külliyesi Sıbyan Mektebi'nde kurulmuştur (1957). 2003 yılına kadar kurulduğu yerde kesintili olarak hizmet vermeye devam eden kütüphane, bu tarihte Beyazıt Devlet Kütüphanesi'ne devredilir. Özellikle süreli yayınlar bakımından araştırmacılar için paha biçilmez değerde olan Hakkı Tarık Us'un süreli yayınlar koleksiyonunun tamamı Tokyo Yabancı Diller Üniversitesi'nin öncülüğünde internet ortamına aktarılmış (2010) ve ücretsiz olarak http://www.tufs.ac.jp/common/fs/asw/tur/htu/ adresinden kullanıma sunulmuştur.[22]

19) Heybeliada Ayatriada Manastırı Kütüphanesi: 1844'te kurulan kütüphanenin başta dinî konular olmak üzere tarih, sanat tarihi, coğrafya, filoloji, felsefe, arkeoloji konularında Yunanca, Latince, Türkçe, İtalyanca, Fransızca, İngilizce, Almanca ve Arapça dillerinde 120.000 üzerinde kitabı olan zengin ve kıymetli bir koleksiyonu vardır.

20) Hollanda Tarih ve Arkeoloji Kütüphanesi: 1957'de kurulan kütüphanenin koleksiyonu başta tarih, prehistoriya, filoloji, Osmanlı, Avrupa, modern Türkiye tarihi olmak üzere çeşitli konularda yaklaşık 15.000 kitaba ve 9.000 cilt dergiye sahiptir. Koleksiyonuna http://www.nit-istanbul.org/nitlibrarytr.htm adresinden ulaşılmaktadır.



5 IRCICA Kütüphanesi

21) IRCICA Kütüphanesi: İslam Konferansı Teşkilatı'nın bir alt kuruluşu olan İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi'yle birlikte Yıldız Sarayı'nda 1980'de kurulan kütüphanenin, 140 farklı dilde İslam kültür ve medeniyetiyle ilgili 60.000 kitabı, 1.460 süreli yayını, 4.000 makale ayrı basımı, 4.000 gri yayını ve 1.000 harita ile zengin bir fotoğraf arşivi bulunmaktadır. Satın alım ve bağış yoluyla koleksiyonu zenginleşen kütüphaneye http://tr.ircica.org/library/irc426.aspx adresinden ulaşılmaktadır.

22 Ayrıca süreli yayınların kataloğu da yayınlanmıştır: Bkz. Selahattin Öztürk, Abdurrahman M. Hacıismailoğlu, Muhammed Hızarcı (haz.), *Beyazıt Devlet Kütüphanesi Hakkı Tarık Us Koleksiyonu Süreli Yayınlar Kataloğu = Periodicals Catalogue of the Hakkı Tarık Us Collection Preserved in the Beyazıt State Library*, Tokyo 2010.



22) İSAM Kütüphanesi: 1984'te *TDV İslâm Ansiklopedisi*'nin (*DİA*) hazırlanması sırasında ihtiyaç duyulacak yayınları toplamak için kurulan kütüphane, gerek ansiklopedinin ihtiyaçları gerekse dışardan gelen araştırmacı talepleri doğrultusunda satın alma ve bağış yoluyla gelişerek, bugün sadece İstanbul'da değil bütün Türkiye'de sosyal bilimler alanında en iyi hizmet veren kütüphane konumuna yükselmiştir.[23] Kütüphanenin koleksiyonunda 2013 yılı itibarıyla 250.000 cilt civarında kitap, takip edilen yaklaşık 780 süreli yayın (yaklaşık 167.000 sayı), doküman (18.000), mikrofilm (Osmanlı kadı sicilleri 22.948), mikrofiş ve mikrofilm (411), ayrı basım (5.386) ve CD (1.218) bulunmaktadır. Hem kütüphanenin koleksiyonuna hem de sosyal bilimler alanında İSAM Kütüphanesinin hazırladığı çok sayıda veritabanına www.isam.org.tr adresinden ulaşılmaktadır.

23) İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi: 2003'te kurulan Suna ve İnan Kıraç Vakfı'nın Beyoğlu'nda Pera Müzesi'nden (2005) sonra kurduğu İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nün kütüphanesi 2007'de hizmete açılmıştır. İstanbul'la ilgili herhangi bir konuda çalışma yapmak isteyen araştırmacıların basılı ve elektronik bilimsel kaynak ihtiyacını karşılamayı hedefleyen kütüphane, bu amacına uygun olarak ünlü kitap koleksiyonerlerinin kitaplarını koleksiyonuna katmıştır (Şevket Rado ve Semavi Eyice). İstanbul'la ilgili zengin görsel materyali de olan kütüphanenin koleksiyonunda 34.000 civarında kitap bulunmaktadır. Kütüphaneye http://www.iae.org.tr//kutuphane/detay aspx?SectionID=uVzivUafIy1%2b52FHOC0sxg%3d%3d&ContentID=ygwIWFjmtzzZZnorIl6C6Q%3d%3d adresinden ulaşılmaktadır.

24) İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi: Kütüphanenin resmî kuruluşunun 1903'te Arkeoloji Müzesi'nin II. Dairesi'nin açılışıyla başladığı kabul edilmekle birlikte, Maarif Nezareti'nce kütüphaneye 1893'te memur atanması kuruluş çabalarının eskiye dayandığına işaret eder.[24] Müzenin kurucusu Osman Hamdi Bey (ö. 1910) sayesinde satın alım, bağış ve değişim yoluyla kütüphanenin koleksiyonu arkeoloji, tarih, sanat tarihi coğrafya, güzel sanatlar, epigrafi, etnografya, eski Ön Asya kültürleri, nümizmatik, seyahat kitapları gibi konularda yaklaşık 60.000 kitapla sadece İstanbul'un değil, Türkiye'nin en iyi koleksiyonlarından biri hâline gelmiştir. İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne ait web sayfası olmakla birlikte, kütüphane ve koleksiyona erişim şimdilik yoktur.

25) İstanbul Büyükşehir Belediyesi Karikatür ve Mizah Müzesi Kütüphanesi: İlk olarak 1975'te kurulan ve 1980'de kapatılan Karikatür Müzesi, 1989'da Saraçhane'de Bozdoğan Kemeri bitişiğindeki Gazanfer Ağa Külliyesi'nde yeniden kurulur. 2010'da ise Kasımpaşa'daki yeni binasına taşınmıştır. Müze kütüphanesinin kolesiyonunda, mizah

23 Merkez ve kütüphane hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Birol Ülker, "Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi ve Kütüphanesi", *Yavuz Argıt Armağanı*, haz. Mustafa Birol Ülker, İstanbul 2010, s. 286-315; Recep Yılmaz, "TDV İSAM Kütüphanesi Bağış Koleksiyonları", *Yavuz Argıt Armağanı*, s. 316-323.

24 Kütüphane ve hakkındaki kaynak dökümü için bkz. Dilek, Kayaoğlu, *İstanbul Kütüphaneleri*, s. 72-76.

ve karikatürle ilgili yerli ve yabancı her türden yayın ile yerli ve yabancı karikatürcülerin özgün çizimleri veya kopyalarının bulunduğu bir arşiv bulunmaktadır. Kütüphane koleksiyonuna internet üzerinden ulaşma imkânı henüz yoktur.

26) İstanbul Modern Sanat Müzesi Kütüphanesi: 2004'te resmî açılışı yapılan İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde kurulan kütüphane, Türk sanat tarihi ve sanatçıları, müze, galeri ve özel sanat koleksiyonları katalogları, sanatla ilgili kuramsal yayınlar, sanat akımları, müzecilik gibi konularda koleksiyonunu zenginleştirmektedir.[25] 9.000 kitap ile 29 yerli ve yabancı dergiden oluşan koleksiyona http://www.istanbulmodern.org/tr/kutuphane/koleksiyon_31.html adresinden ulaşılmaktadır.

27) İtalyan Kültür Merkezi: XIX. yüzyılda Dante Aligheri adıyla kurulan kütüphanenin adı 1951'de İtalyan Kültür Merkezi Kütüphanesi olarak değiştirilmiştir. İtalyan kültürü ve edebiyatı, sinema, tiyatro, müzik, tarih, coğrafya, hukuk gibi konularda koleksiyonu zengindir. 12.000 civarında kitabı olan koleksiyona http://www.iicistanbul.esteri.it/IIC_Istanbul/Menu/Biblioteca+e+Links/ adresinden ulaşılmaktadır.

28) Kadın Eserleri Kütüphanesi: 1990'da Fener'de Büyükşehir Belediyesi'nin verdiği binada açılan kütüphane, kadın konusuna odaklı koleksiyonuyla dikkat çekmektedir.[26] Sadece konuyla ilgili kitap ve süreli yayınları değil, arşiv malzemesi, tezler, görsel-işitsel malzeme, afiş, sözlü tarih, efemera, gri yayın, kişisel kadın dosyaları bakımından zengin olan kütüphaneye, http://www.kadineserleri.org/default.asp adresinden ulaşılmaktadır.

29) Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi Kütüphanesi (ANAMED): Koç Üniversitesi Suna Kıraç Kütüphanesi'ne bağlı olarak 2005'te Beyoğlu'nda kurulan kütüphanede Yunan, Roma, Bizans, Selçuk ve Osmanlı dönemi tarihi, sanatı, arkeolojiyle ilgili 18.000 cilt civarında kitap ve süreli yayının yanı sıra zengin görsel-işitsel malzeme de bulunmaktadır. http://rcac.ku.edu.tr/library/about adresinden kütüphaneye ulaşılmaktadır.

30) Köprülü Kütüphanesi: Yukarıda değinildiği üzere ünlü Köprülü ailesi tarafından 1661'de kurulan kütüphane, Arapça-Farsça ve Türkçe yazma eserlerden



6 İSAM Kütüphanesi

oluşan koleksiyonu ve Osmanlı İstanbul'unun başka bir yapının parçası olmadan inşa edilmiş ilk kütüphanesi olması bakımından önem taşır.[27] Hâlen yapılış amacına uygun olarak hizmet veren kütüphanenin değerli yazma kitap koleksiyonunun kataloğu hazırlanıp yayınlanmıştır.[28] Koleksiyona http://www.yazmakutup.gov.tr/koprulu/giris.html adresinden ulaşılmaktadır.

31) Millet Yazma Eser Kütüphanesi (Ali Emiri Kütüphanesi): Kütüphane, 1916 yılında Ali Emîrî (ö. 1924) tarafından Millet Kütüphanesi adıyla kurulmuştur. Fatih'te Şeyhülislam Feyzullah Efendi'nin (ö. 1703) yaptırdığı ve Feyziye Medresesi (yapım 1700-1701) olarak tanınan medresede yer alan kütüphane, Ali Emîrî ile Feyzullah Efendi'nin Arapça, Farsça ve Türkçe eserlerden oluşan koleksiyonlarından oluşmaktadır (yaklaşık 6.000 yazma, 30.000

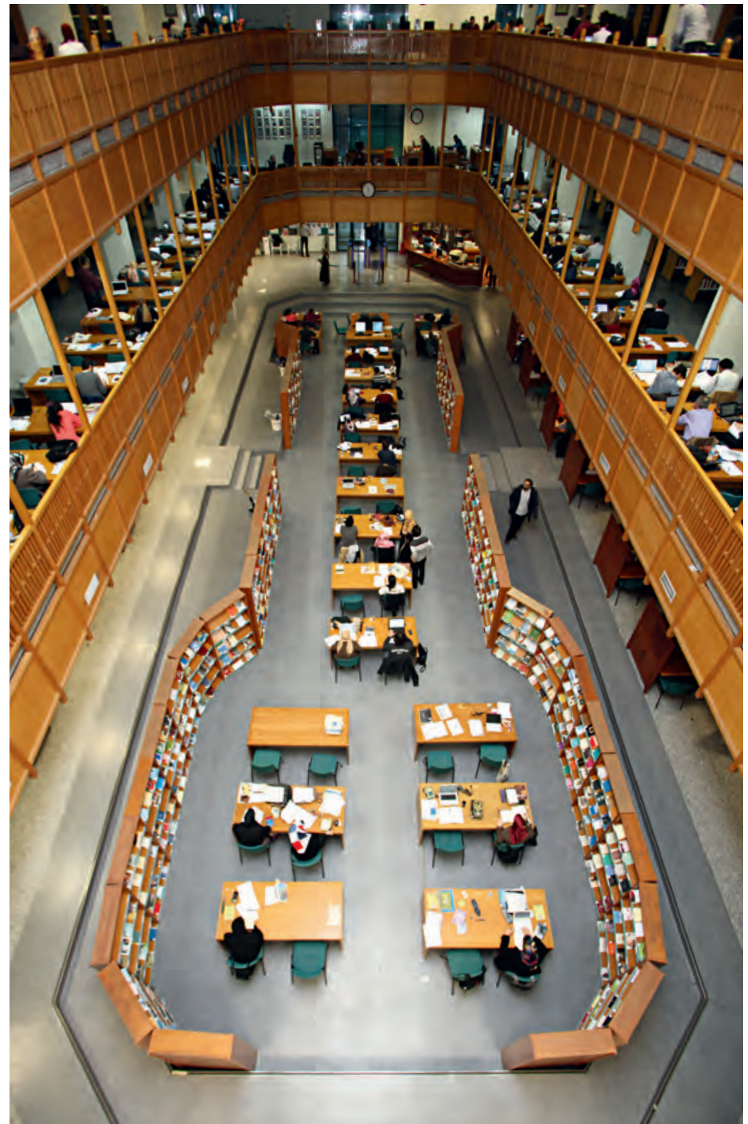
25 Kütüphane ve hakkındaki kaynak dökümü için bkz. Dilek, Kayaoğlu, *İstanbul Kütüphaneleri*, s. 82-84.

26 Kütüphane ve hakkındaki kaynak dökümü için bkz. Dilek, Kayaoğlu, *İstanbul Kütüphaneleri*, s. 85-89.

27 Kütüphane ve hakkındaki kaynak dökümü için bkz. Erünsal, "Köprülü Kütüphanesi", XXVI, 257-256; Dilek, Kayaoğlu, *İstanbul Kütüphaneleri*, s. 94-97.

28 Ramazan Şeşen, Cevat İzgi, Cemil Akpınar (haz.), *Fihrisü Mahtûtâti Mektebeti Köprülî = Köprülü Kütüphanesi Yazmalar Kataloğu*, , III c., İstanbul 1986.





7 İSAM Kütüphanesi

üzerinde basılı eser).[29] http://www.milletkutup.gov.tr adresinden ulaşılan kütüphanenin kataloğu, yeniden hazırlanmaktadır.

32) Orhan Kemal İl Halk Kütüphanesi (İstanbul İl Halk Kütüphanesi): 1962'de Fatih Millet Kütüphanesi'nde İstanbul İl Halk Kütüphanesi adıyla hizmete başlayan kütüphane, 1981'de Beyazıt'ta hâlen bulunduğu yer olan Simkeşhane binasına taşınmış ve 1981'de yazar Orhan Kemal'in adı verilerek Orhan Kemal İl Halk Kütüphanesi olmuştur.[30] Çocuk, yetişkin ve süreli yayın bölümlerinden oluşan kütüphanenin koleksiyonunda 45.000 civarında kitap ve süreli yayın bulunmaktadır. http://www.istanbulkutup.gov.tr/?SyfNmb=1&pt=ANASAYFA adresinden kütüphaneye ulaşılmaktadır.

33) Orient Enstitüsü Kütüphanesi: 1989'da Orient-Institut Beirut'un bir şubesi olarak açılan Alman Orient Enstitüsü Kütüphanesi (Cihangir), 2009'da bağımsız bir kuruma dönüşmüştür. http://oiist.org/?q=tr/node/5 adresinden ulaşılabilen kütüphane koleksiyonunda ağırlığı Osmanlı ve çağdaş Türkiye'yle ilgili yaklaşık 39.000 eser ve 1.300 adet çeşitli süreli yayın bulunmaktadır.

34) Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Kütüphanesi: 1997'de kurulan ve 1999'dan bu yana Karaköy'deki tarihî binasında hizmet veren kütüphanenin koleksiyonu, genelde Tanzimat Dönemi sonrası Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ekonomik, politik ve sosyal tarihini, özelde ise bankacılık ve finans tarihini içeren yayınlar bakımından çok zengindir. Osmanlı Bankası tarafından kurulan kütüphane, şu anda Garanti Bankası'na ait olup 15.000 kitap, 1.200 süreli yayın başlığı, gri yayınlar ve görsel-işitsel malzemeden oluşan koleksiyonuna http://www.obarsiv.com/kutuphane.html adresinden ulaşılmaktadır. Bu kütüphanenin olduğu binada ayrıca sanat, mimarlık, tasarım, şehircilik, sosyal ve ekonomik tarih konularına

29 Kütüphane ve hakkındaki kaynak dökümü için bkz. Dilek, Kayaoğlu, *İstanbul Kütüphaneleri*, s. 106-111.

30 Kütüphane ve hakkındaki kaynak dökümü için bkz. Dilek, Kayaoğlu, *İstanbul Kütüphaneleri*, s. 123-125.



8 İstanbul Arkeoloji Müzesi Kütüphanesi

odaklı bir kütüphane ile arşiv malzemesini bir araya getiren SALT Araştırma, mekânsal düzenleme ve adıyla kütüphane kavramının dönüşümüne örnek teşkil etmektedir.

35) Ragıp Paşa Kütüphanesi: Yukarıda değinildiği üzere 1763'te Sadrazam Ragıb Paşa tarafından Laleli'de kurulan kütüphane, yazma eser koleksiyonu (1.274 yazma) ve mimarisi bakımından önem taşımaktadır. Osmanlı İstanbul'unda en çok gravürü yapılan bu kütüphane uzun yıllardır tamirat dolayısıyla kapalıdır.

36) Süleymaniye Kütüphanesi: 1918'de Süleymaniye Umumi Kütüphanesi adıyla kurulan kütüphane, yukarıda da değinildiği üzere Türkçe, Arapça ve Farsça yazmalar bakımından dünyanın en önemli koleksiyonlarına ev sahipliği yapmaktadır.[31] Şu anda başta Amcazade Hüseyin Paşa (ö. 1702), Damat İbrahim Paşa (ö. 1730), Beşir Ağa (ö. 1746), Âşir Efendi (ö. 1804), Hâlet Efendi (ö. 1823), Hüsrev Paşa (ö. 1855) gibi Osmanlı döneminin önemli kitap koleksiyonerlerinin koleksiyonu olmak üzere toplam 131 koleksiyona sahiptir. Bu koleksiyonlarda yaklaşık 76.000 yazma ve 67.000 Arap harfli basılı kitap bulunmaktadır. Ayrıca, kütüphanede Latin harfli, yabancı dilde eserler ile levha, defter, dosyalar da vardır. Kütüphane koleksiyonuna http://www.suleymaniye.gov.tr adresinden ulaşılmaktadır.

37) Tarih Vakfı Bilgi Belge Merkezi: 1991'de Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı adıyla kurulan ve 2005'te adı Tarih Vakfı'na dönüştürülen kurumun Bilgi Belge Merkezi adını taşıyan kütüphane ve arşivi 1992'de çalışmaya başlamıştır. 2013 itibarıyla 700 civarında kişi ve kurum, arşiv ve kütüphane bağışlamış olup bu bağışlardan oluşan koleksiyonda yaklaşık 25.000 kitap, 900 civarında süreli yayın ve 140 raf metre arşivden (kâğıt, görsel işitsel, ikonografik, kartografik vb.) bulunmaktadır. Eminönü'nde Vakıf Merkezi'nde bulunan Bilgi Belge Merkezi'ne http://www.tarihvakfi.org.tr/cms/index.php/bilgi-belge-merkezi/duyurular/itemlist/category/66-bilgi-belge-merkezi adresinden ulaşılmaktadır.

38) Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi: 1928'de bu adı alan kütüphane, esasında Osmanlı döneminde sarayın içinde farklı yerlerde bulunan koleksiyonların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Başta, Revan Köşkü, Hazine, Bağdat Köşkü, Emanet Hazine, III. Ahmed, Mehmed Reşad, Tiryal Hanım, Hırka-i Saadet olmak üzere 13 koleksiyon bulunmaktadır. Koleksiyondaki

31 Kütüphane ve hakkındaki kaynak dökümü için bkz. Dilek, Kayaoğlu, *İstanbul Kütüphaneleri*, s. 140-145.

kitapların kataloğu Fehmi Edhem Karatay tarafından 2 cilt Türkçe, 1 cilt Farsça, 4 cilt Arapça olmak üzere 7 cilt olarak hazırlanıp yayınlanmıştır.[32] İnternet üzerinden kütüphaneye erişim ise henüz yoktur.

39) Türker İnanoğlu Vakfı Ulvi Uraz Sanat Kitaplığı: Türker İnanoğlu Vakfı tarafından 1999'da Sinema Televizyon Müzesi ile birlikte Kavacık-Beykoz'da kurulmuştur. 2010'dan itibaren vakıf, müze ve kütüphane olarak Beyoğlu'da hizmet vermeye devam etmektedir. Bağış ve satın alım ile zenginleşen kütüphanenin koleksiyonunda başta Türk sineması ve televizyonu olmak üzere diğer sanatlara ait kitap, dergi (yaklaşık 60.000 cilt) ve görsel-işitsel malzeme bulunmaktadır. http://www.turvak.com.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=189&Itemid=237 adresinde kütüphaneyle ilgili kısa bilgi bulunmakla birlikte, koleksiyona internet üzerinden erişim henüz yoktur.

40) Türkiye Spor Vakfı Olimpiyat ve Spor Vakfı Kütüphanesi: Şişli'de Türkiye Millî Olimpiyat Komitesi bürosunda 1974'te kurulan kütüphanenin koleksiyonu, bağış ve satın alım ile zenginleşmektedir. 1985-1995 yılları arasında Sultanahmet'te hizmet veren kütüphane, Ataköy'de yapılan Olimpiyatevi'ne taşınmıştır (1995). Spor konusuna odaklı yaklaşık yerli ve yabancı 10.000 civarında kitabı olan kütüphanede ayrıca sporla ilgili çok sayıda belge bulunmaktadır. http://www.tsvsporkutuphanesi.org.tr/Kutuphanemiz.aspx adresinden kütüphane ve koleksiyona ulaşılmaktadır.

41) Vitali Hakko Kreatif Endüstriler Kütüphanesi: 2012'de Altunizade'de hizmete açılan kütüphanenin moda, mimari, resim, tasarım, fotoğraf, müzik ve sinema gibi kreatif endüstriler alanlarında 11.550 civarında kitap ile dergi ve görsel-işitsel malzemeden oluşan koleksiyonuna http://kutuphane.vakko.com.tr/web/catalog/basic_search.php adresinden ulaşılmaktadır.

42) Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi: İlk olarak Çemberlitaş'ta Yapı Kredi Bankası Kitaplığı adıyla hizmet veren kütüphane, 1992'de İstiklal Caddesi'ndeki yerine taşınmış, 2000'de yeniden yapılanan kütüphane; tarih, sanat, edebiyat ve İstanbul kenti konularında uzmanlaşmış bir araştırma kütüphanesine dönüştürmüştür. Bankanın ilk genel müdürü olan Sermet Çifter adının yanı sıra "araştırma" kelimesi de eklenerek kütüphanenin yeni misyonu isminde ifade bulmuştur. Cumhuriyet döneminin M. Fuat Köprülü, Cavit Baysun, Falih Rıfkı Atay, Hamdullah Suphi Tanrıöver, İsmail Hikmet Ertaylan, Küçük Sait Paşa, Şevket Rado, Vedat Nedim Tör, Yaşar Nabi Nayır ve Yahya Kemal Beyatlı olmak üzere kültür, sanat ve edebî alandaki ünlü kişilerinin koleksiyonlarına sahip olan kütüphane, yazma ve ilk baskı kitaplarının kataloğunu yayınlamıştır.[33] 80.000 cildin üzerinde olan koleksiyona http://www.ykykultur.com.tr/sermet/ adresinden ulaşılmakla birlikte, 2010'dan bu yana kütüphane okuyuculara hizmet vermeyi durdurmuştur. İstanbul'un kültürel yaşamında önemli bir yeri olan kütüphanenin bu durumunun web sayfasında denildiği gibi geçici olması ümit edilmektedir.

32 Fehmi Edhem Karatay (haz.), *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu*, c.1, İstanbul 1962); Fehmi Edhem Karatay ve O. Reşer (haz.), c. 2, İstanbul 1964); Fehmi Edhem Karatay (haz.), c. 3-4, İstanbul 1966-69); Fehmi Edhem Karatay (haz.), *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul 1961; Fehmi Edhem Karatay (haz.), *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, II c., İstanbul 1968.

33 Yücel Dağlı v.dğr. (haz.), *Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Yazmalar Kataloğu*, İstanbul 2001); Kasım Çelik (haz.), *Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Nadir Eserler Kataloğu*, İstanbul 2002.

İSTANBUL'DA KİTAP TİCARETİ VE SAHAFLAR

İSMAİL E. ERÜNSAL*

İstanbul'un fethini müteakip halkın ihtiyaçlarını karşılamak için şehirde iskân edilen sanat ve ticaret erbabının arasında sahafların olup olmadıklarını bilmiyoruz. Şehrin iskânının ilk dönemlerinde sahafların ne satacak kitap ne de bu kitaplara müşteri bulmaları kolay olurdu. Bu yüzden İstanbul'daki sahaflığın tarihi, şehrin imar ve iskânıyla ilmî müesseselerin teşekkülüne paralel bir seyir izlemiştir.

Bilindiği gibi İstanbul'un fethiyle Osmanlı Devleti bir imparatorluğa dönüşmeye başlar. II. Mehmed (1451-1481) kurmak istediği cihanşümul bir imparatorluğun idari merkezi olacak olan İstanbul'u aynı zamanda bir kültür merkezi hâline getirmek istediğinden, fetihten kısa bir süre sonra şehri yeniden inşa faaliyetine girişir. Fatih'in Türkçe vakıfnamesinde bu imar faaliyeti "büyük cihat" olarak adlandırılmaktadır.[1] Daha fetihten önce "ölü bir imparatorluğun ölü merkezi" hâline gelmiş olan İstanbul, fetih sırasında Fatih'in, üç günlük yağma süresini, şehrin zarara uğramasına mani olmak için birinci günün akşamı sona erdirmiş olmasına rağmen belli bir ölçüde tahribe uğramıştı.[2] Bu yüzden ilk iş olarak surların tamir edildiği, şehrin yeniden iskânının ele alındığı ve şehirde mevcut bazı mabetlerin bazı değişikliklerle cami ve medreseye çevrildiği görülmektedir.[3] Devrin kaynakları şehrin imarı ve özellikle iskânı konusunda tafsilatlı bilgi verirler. Fetihten sonra kurulan ilk kültür müesseseleri hakkında da kaynaklarda bazı bilgilere rastlanılmaktadır: Pantokrator Manastırı'nın üst katındaki papaz odalarında Zeyrek Medresesi kurulur ve daha sonra Ayasofya'da da tedris başlar. Semaniye Medreseleri kurulana kadar öğretimin kiliselerden çevrilmiş cami ve medreselerde sürdürüldüğü görülmektedir.

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'da kurmak istediği külliye, inşasına başlanıldıktan ancak sekiz yıl sonra, Aralık 1470'te tamamlanabildi. Diğer devlet adamlarının da Fatih'in yolunda giderek Divanyolu'ndan Edirnekapı'ya kadar uzanan güzergâhın üstünde ve yakınında kurdukları öğretim kurumlarıyla öğretim ve eğitim sisteminin altyapısı oluşturuldu ve tedris faaliyetlerinin yoğunlaştığı bir bölge teşekkül etti.[4] Bu süreç sonunda da sahafların faaliyet gösterebilecekleri bir alan oluştu. XVI. asırda sahaflık faaliyetleri de bu güzergâhın önemli iki noktasında; Kapalıçarşı'nın bulunduğu Beyazıt ve Fatih'te yoğunlaştı.

Fatih Sultan Mehmed tesis ettiği vakıflara gelir kaynağı oluşturmak ve ticari hayatı geliştirmek gayesiyle Mahmutpaşa ile Beyazıt arasında, kaynaklarda "Bezzazistan" ve "Bedesten" şeklinde anılan bir çarşı kompleksi inşa ettirdi.[5] Bedestenin içinde "sandık" ve "zaviye" denilen dükkânlar bulunmaktaydı. Dört kapısı yönünde ise çeşitli esnaf mensuplarının faaliyet gösterdikleri dükkânlardan oluşan çarşılar vardı. Bedestenin içindeki sandık ve zaviyelerden birkaçı sahaflara tahsis edilmişti.

* İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi

1 "... ve sekiz yüz altmış yedi senesinde... cihâd-ı asgardan cihâd-ı ekbere mürâcaat ve bu kitâb-ı müstetâbda bast u tafsil olunan hayrâta azîmet...", *Fâtih Mehmed II Vakfiyeleri,* nşr. Vakıflar Umum Müdürlüğü, Ankara 1938 faksimile, s. 37.

2 Halil İnalcık, "The Policy of Mehmed II towards the Greek Population of Istanbul and the Byzantine Buildings of the City", *Dumbarton Oaks Papers,* 1968-1969, sy. 23-24, s. 231, 233.

3 Ş. Tekindağ, "İstanbul [Şehrin İmar ve İskânı]", *İA*, V/2, s. 1205; *Mehmed II Vakfiyeleri,* s. 36. Ayrıca bkz. Speros Vryonis, "Byzantine Constantinople and Ottoman Istanbul", *The Ottoman City and It's Parts, Urban Structure and Social Order*, haz. Irene A. Bierman ve Rifa'at A. Abou-El-Haj, New York 1991, s. 30-37.

4 Maurice Cerasi, *The Istanbul Divanyolu,* Würzburg 2004, s. 80-82; bu kitabın Türkçesi için bkz. *Divanyolu*, çev. Ali Özdamar, İstanbul 2006.

5 Halil İnalcık, "The Hub of the City: The Bedestan of Istanbul", *The International Journal of Turkish Studies*, 1980, c. 1, s. 4-5; Süleyman Kırımtayıf, "Belgelerin ve Seyyahların Işığında İstanbul'un Eski Bedesteni", *Arkeoloji ve Sanat*, 2007, sy. 126, s. 99-110.

Erken Döneme Ait İlk Kayıtlar

Bugün "Kapalıçarşı" diye adlandırdığımız bu komplekste mevcut sahaf esnafıyla ilgili en eski kayıtlar Aralık 1519 tarihine aittir.[6] Ayasofya Evkafı'nın gelirlerini tespit maksadıyla yangından sonra, Bedesten'de yapılan tamiratı takiben buradaki kiracıları ve verdikleri kiraları tespit için düzenlenmiş bir defterde Bezzazistan'da 140 sandık[7] ve 20 zaviye[8] mevcut olduğu ve iki sandıktan birinin Sahaf Edîbî, diğerinin de Sahaf Alaaddin'in, bir zaviyenin de Sahaf Hüsam'ın, tasarrufunda bulunduğu belirtilir.[9] Edîbî ve Alaaddin aylık 40, Hüsam ise 25 akçe kira vermektedir. Diğer bir zaviyenin kiracısı ile ilgili olarak şöyle bir kayıt vardır:[10]

Zâviye
Hacı Üveys
20 Akçe
Asıl: 3 akçe
Ziyâde: 17 akçe

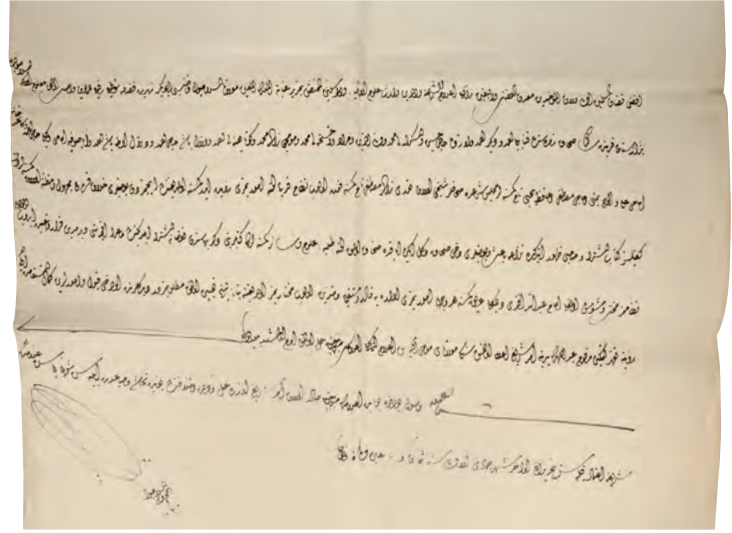
[Kaydın kenarında] Zâviye-i mezbûreyi sâbıkan Keşfî nâm kimesne ayda üç akçe icareye tutup kendüsi âhara ayda on beş akçe icâreye virürmiş. Hâliyâ Hacı Üveys ayda yigirmi akçeye kabul itdügi sebebden ana virildi.

Bu kayıtta bahsedilen kişi, büyük bir ihtimalle, Kanunî döneminin ünlü şairlerinden Keşfî idi ve bu dükkânı sahaflık yapmak için kiralamıştı. Öyle anlaşılıyor ki bazı sebeplerden dolayı Keşfî sahaflık mesleğini sürdürememiş ve dükkânı başkalarına kiralayarak para kazanma yolunu tercih etmişti.

Bu kayıtlara göre tahririn yapıldığı tarihte bedestenin içinde sadece üç veya dört sahaf dükkânı vardır. Bu kadar az sayıdaki sahaf dükkânı Bedesten'in içindeki dolapların canlı bir tasvirini veren Hans Dernschwam'ın dikkatini çekmemiş olmalıdır ki Dernschwam, burada bulunan sahaflarla ilgili bir şey söylemez.[11] Fakat sahafların faaliyetleri dikkate alınacak bir seviyeye ulaşmış olmalıdır ki *Fatih Kanunnâmesi*'nde şu şekilde bir maddeye konu olmuşlardır: "Ve dahi mücellidlerün işi gâyet eyü ola ve sahhâflar satduğı kitabı onun on birden ziyâdeye satmayalar."[12]

Aynı düzenlemenin tadil edilmiş bir şeklinin Kanunî Sultan Süleyman döneminde hazırlanan kanunnamenin I. Ahmed döneminde (1603-1617) istinsah edilmiş nüshasına şöyle yansıdığını görüyoruz: "Ve mücellidlerün dahi işi gözlene; cild içün alacak akçeden harçların ve emeklerin gözleyüp bir miktar nafaka kendüler içün konulduktan sonra ziyâde tecavüz etmeyeler. Ve sahhâflar gözlene; satdıkları kitapda onun on birden tecâvüz etmeyeler; ederler ise haklarından geline."[13]

Yukarıda zikri geçen 926 (1519) tarihli Ayasofya Evkafı'na dair mukataa defterinden öğrendiğimize göre sayımın yapıldığı bu tarihte Bedesten'in dışında da dükkânlar bulunmaktaydı ve bunlardan sahaflara tahsis edilmiş hiçbir dükkân mevcut değildi. Bundan dolayı Kapalıçarşı'nın ilk dönemlerinde, daima tekrarlandığı gibi, bir sahaflar çarşısı olduğunu söylemek mübalağalı olur.



1- İstanbul kadısına ölen Sahaflar şeyhinin yerine seçimle belirlenen İmam Abdullah Efendi'nin atandığına dair 24 Kasım 1764 tarihli Sadrazam buyruldusu (BOA, C.BLD, nr. 146/7269)

6 Osmanlılarda tespit edebildiğimiz bir sahafla ilgili en eski kayıt ise II. Bayezid dönemine ait bir *İn'âmât Defteri*'nde bulunmaktadır. Bu defterdeki 4 [Ramaza]n 909 (20 Şubat 1504) tarihli bir kayıtta sahaf Sofi'ye sultan tarafından 2.000 akçe ihsanda bulunulduğu belirtilmektedir (bkz. *Defter-i İn'âmât ve Tasaddukat,* İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet, nr. 70, s. 38).

7 *Sandık* tabiri, belgede dolap yerine kullanılmaktadır. *Dolap*, Bedesten'de dükkân yerine kullanılan bir tabirdi. Etrafı ve üstü açık bir peyke veya sekiden ibaret olup arka taraflarında eşya koymaya mahsus dolaplar bulunduğu için bu tür dükkânlar "dolap" diye adlandırılmışlardır (bkz. M. Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1946, c. 1, s. 471).

8 *Zaviye*, belgede çarşıdaki sokakların köşesinde bulunan muhtemelen diğerlerinden küçük olan dolaplar için kullanılan bir tabirdir. Bu gibi yerlerin kiralarının dolapların kirasının yarısı kadar olması ve bir kısmının da boş bulunması pek tercih edilmediklerini göstermektedir.

9 İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, nr. O. 64, s. 3b-4a.

10 İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, nr. O. 64, s. 4b.

11 Çarşıdaki dolapların tasviri için bkz. Hans Dernschwam, *İstanbul ve Anadolu'ya Seyahat Günlüğü,* çev. Yaşar Önen, Ankara 1992, s. 130-131.

12 Yunus Koç, "La Fixation par Ecrit des Lois Ottomanes et le Role des Codes de Lois, Etude Accompagnee de l'Edition du Manuscrit de Munich (XVe-XVIe siecles)", doktora tezi, Université de Paris I, 1997, s. 235.

13 Ahmet Akgündüz, *Osmanlı Kanunnâmeleri ve Hukukî Tahlilleri,* İstanbul 1992, c. 4, s. 326,



2- Kitaplar (d'Ohsson)

Birkaç sahafın Bedesten içindeki altın, gümüş ve kıymetli taşlar satan bölgeye yerleştirilmiş olmaları da dikkat çekici bir husustur.[14] Diğer taraftan aynı defterde belirtildiğine göre Bedesten dışındaki dükkânların bir kısmı mücellitlere tahsis edilmişti. Defterdeki bu bölümün başlığının da "Cild Zanaatkârları" olduğunu görüyoruz. Mücellitlere ayrılan bölümden anladığımıza göre bu tarihte çarşıda "bab" olarak adlandırılan 42 mücellit dükkânı olup bunun yedisi boştur.[15] Sahafların mücellitler gibi müstakil bir çarşıya sahip olmaları herhâlde daha sonraki tarihlerde gerçekleşmiştir. İstanbul'da da ilk dönemlerde, Bursa ve Edirne'de olduğu gibi, sahaf sayısı mücellit sayısına göre oldukça azdır. Sahaflarda yeterli sayıda kitap bulunmaması ve mevcut kitapların fiyatlarının da yüksek oluşu medrese talebelerini okuyacakları kitapları istinsah/kopya etme yoluyla elde etmeye sevk ediyor ve bu da mücellitlerin faaliyet alanlarını genişletiyordu. Ayrıca bu dönemde mücellitler, Bursa ve Edirne'de olduğu gibi, cilt yapımı yanında istinsah için gerekli olan kâğıt, mürekkep ve kalem gibi yazı malzemelerini de satmaktaydılar.

XV. asrın sonlarına ve XVI. asrın ilk yarısına ait diğer bazı kayıtlarda da sahafların bulundukları yerin Bezzazistan (Bedesten) olarak belirtildiğini görüyoruz;[16] Sinan Paşa'nın kardeşi Ahmed Paşa, Molla Lütfî'yi (ö. 1494) padişaha şikâyet için yazdığı mektubunda Sinan Paşa'nın kitaplarından bahsederken "[Molla Lütfî] Ben gâib iken bir Cum'a gün haylisin satmış. Kâdî-yı asker Efendi meclisinde bi'l-müşâfehe muhâsama 'idüp, kâdî-yı 'asker dahi emr eyledi ki cemî'-i kitâbları Bezzazistan'da fakir ma'rifetiyle emânet ola, ğavğamız, nizâ'muz bir tarafa olunca diyü." demektedir.[17] Şuara tezkirelerinde bu dönemde yaşamış bazı sahaflardan söz edilir. XVI. asır tezkire yazarlarından Latîfî (ö. 1585), şair Likâyî'den bahsederken Bezzazistan sahaflarından olduğunu belirtir.[18] Yine aynı asır tezkire yazarlarından Âşık Çelebi de (ö. 1572) şair Âfitâbî'nin âşık olduğu civandan bahsederken, Bedesten'de kitap sahafı olduğunu söyler.[19] XVI. asrın ikinci yarısında, 977 (1570) tarihinde kaleme aldığı *Reşehât* adlı eserinde Muhyî-i Gülşenî de (ö. 1608) Mahvî-i Herevî'nin Bedesten'deki sahaf dükkânında bir araya gelen dönemin şairlerinden bahseder.[20]

Bu dönemde yaşamış başka sahafların da olduğunu sicillerdeki bazı kayıtlardan öğrenmekteyiz. Balat Mahkemesi'nde görülen bir davayla ilgili kayıtlarda şahitler arasında Sahaf Abdî Çelebi, Sahaf Yunus, Sahaf Bedreddin b. Abdullah ve Sahaf Mustafa Çelebi'nin adlarına rastlamaktayız.[21] Üsküdar Mahkemesi'ne ait bir sicilde de Sahaf Muslî Çelebi b. Ahmed Çelebi'nin ismi bir alacak davası dolayısıyla zikredilmiştir.[22]

14 XVI. asrın sonlarında Bezzazistan'ı ziyaret etmiş olan Fransız seyyahı Nicolas de Nicolay binanın bir tasvirini yaptıktan sonra burada çok değerli altın, gümüş, mücevherat ve çeşitli kürkler satıldığını belirtir: Nicholas Nicholay, *The Nauigations, Peregrinations and Voyages, made into Turkey*, London 1585, s. 62.

15 İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, nr. O. 64, s. 20a-21a. Bu sayımın yapıldığı tarihten sekiz sene sonra yapılan bir sayımda ise 44 dükkândan 8'inin boş olduğu tespit edilmiştir (bkz. Türk-İslâm Eserleri Müzesi, nr. 2204).

16 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1, 156b. 1604 tarihli bir muhallefat kaydında "Bâzâristân-ı Atîk" şekli mevcuttur. Şimdilik elimizdeki tek örnek olduğu için yaygın bir kullanışa sahip olduğunu söyleyemeyiz (bkz. Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1, s. 114).

17 TSMA, nr. E. 8101.

18 Latîfî, *Tezkiretü'ş-şu'arâ ve tabsıratü'n-nuzamâ,* haz. Rıdvan Canım, Ankara 2000, s. 490.

19 "Bu cümle ile Çerak derler bir civanun şem'-i hüsnüne pervane imiş ve âteş-i ışk ile tutuşmakda bî-ihtiyâr olup dîvâne imiş. Mezbûr Çerağ'a âhir-i ömrinde biz de irişdük. İstanbul Bezzâzistân'ında kitab sahhâfı idi" (Âşık Çelebi, *Meşâirü'ş-şuarâ,* haz. Filiz Kılıç, İstanbul 2010, c. 1, s. 349).

20 "... Bezzâzistâna vardum. Mevlânâ Mahvî-i Herevî-i sahhâfın dükkânında ki müftî-zâdelerüñ hocası idi, Hayâlî'yi ve Riyâzî'yi ve Abdülğanî'yi ki sonra kâdî-i 'asker oldu ol zamân otuza mülâzım idi ve Dîvâne Kerîm Çelebi'yi ki Rızâyî tahallus idinür ki sonra Kudüs kazası virildikte intikal itdi ve Şeyh Sâyilî'yi müctemi' buldum" (*Reşehât,* Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Ktp., nr. 265, s. 148a-b; bu eserden şu çalışma dolayısıyla haberdar oldum: Mustafa Koç, *Baleybelen Muhyi-i Gülşenî: İlk Yapma Dil,* İstanbul 2005, s. 21).

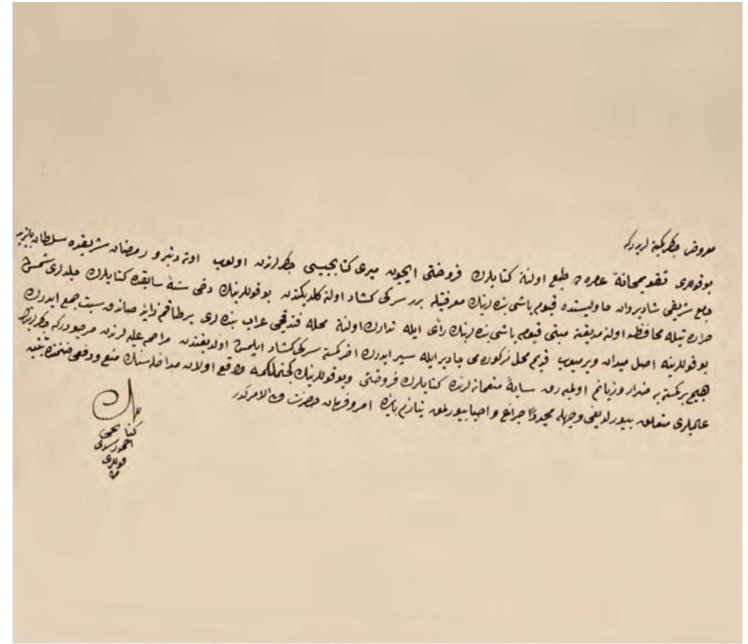
21 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Balat Mahkemesi, nr. 2, s. 51a, 53b, 59a, 68a (Şevval-Zilhicce 970/Mayıs-Temmuz 1563).

22 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Üsküdar Mahkemesi, nr. 84, s. 28b (Evâil-i Receb 1000/Nisan 1592).

999 Ramazan'ında (Temmuz 1591) düzenlenen bir vakfiyedeki şahitler arasında Sahaf Bedreddin Mahmud b. Abdullah da bulunmaktadır.[23] Sahaf Mustafa Çelebi b. Ahmed'in ismi de Rumeli Sadareti'ne ait 8 Rebiülevvel 1003 (21 Kasım 1594) tarihli bir kayıtta geçmektedir.[24]

İstanbul'daki sahaflığın Bedesten'in (Bezzazistan-ı Atîk) kapılarından birine karşı gelen çarşıdaki dükkânlara ne zaman yayıldığını kesin olarak tespit etmek mümkün olamamaktaysa da, XVI. asrın ortalarına doğru sahafların Eski Bedesten'in Halıcılar Caddesi'ne açılan kapısından başlayan kendilerine mahsus sokağa yerleşmeye başladıkları ileri sürülebilir. XVI. asrın ortalarında İstanbul'da bulunan Petrus Gyllius, Theodosios Sütunu'nun nerede olduğundan bahsederken "Sultan Bayezid tarafından yaptırılan yeni hamama yakın bir yerde yapılmış olduğunu öğrendim. Bayezid, hamamı daha rahatlıkla yaptırabilmek için ben İstanbul'a gelmeden kırk yıl önce sütunu yıktırmıştı. Bu hamamın ötesinde, kitapçı dükkânlarının bulunduğu geniş bir cadde doğuya doğru genişler, Sultan Bayezid'in türbesi, camisi ve kervansarayıyla sona erer."[25] dediğine göre bu tarihte sahafların sayısı bir çarşı oluşturacak kadar çoğalmıştı ve sahaflar kendilerine mahsus bir bölgeye yerleşmiştiler. Muhyî-i Gülşenî'nin de yukarıda bahsettiğimiz eserinde başından geçen bir olayı anlatırken "... Gel ardumca diyüp Bezzazistan'da Sahaflar içinden Takyeciler Kapusu'ndan başumda mücevveze ve arkamda uzun yenli çuka Bit Pazarı içinden Irğad Pazarı'ndan Okçılar'dan Kâğıtçılar içinden Şeyh Vefâ kurbunda Gürânî Mescidi yanında biraderün evine geldük." demesinden[26] sahafların XVI. asrın ikinci yarısında "Bedesten-i Atîk" dışında kendilerine ait bir çarşıya kavuştuklarını anlıyoruz.

XVI. asrın sonlarına doğru İstanbul'daki kitap ticareti önemli gelişmeler göstermiş olmalıdır ki 1589-1591 yılları arasında İstanbul'da elçilik göreviyle bulunan Ebu'l-Hasan Ali b. et-Temgrutî hatıralarında "İstanbul'da büyük sayıda kitap bulunduğunu, kütüphanelerin ve çarşının kitaplarla dolup-taştığını ve dünyanın her yerinden İstanbul'a kitap geldiğini" söylemektedir.[27] Kanunî Sultan Süleyman döneminde elçilik göreviyle İstanbul'a gelen



3- Sahaf Ahmed Efendi'nin Beyazıt Camii avlusunda kitap sergisi açma talebine dair 18 Ağustos 1848 tarihli arzuhali (BOA, A.MKT, nr. 144/38)

Busbecq, Viyana'ya götürdüğü kitaplarla ilgili olarak şu bilgiyi verir:

Büyük bir kısmını Efendime arz edeceğim çokça eski para getirdim. Bunun dışında, gemi dolusu değilse de bir araba dolusu Grekçe yazma ve 240 civarında kitabı deniz yoluyla Venedik'e gönderdim. Oradan da kralımın kütüphanesine konulmak üzere Viyana'ya taşınacaklar.[28]

Bu dönemde İstanbul'da kurulan sultan ve vezir kütüphanelerinin bile birkaç yüz kitap ihtiva ettikleri göz önüne alınacak olunursa Busbecq'in götürdüğü kitapların sayısının önemi daha iyi ortaya çıkar. 1534-1537 ve 1549-1550 yılları arasında İstanbul'da bulunan Fransız şarkiyatçısı Guillaume Postel'in de ülkesine önemli sayıda yazma eserle döndüğü bilinmektedir.[29]

Sahafların artık Bedesten-i Atîk dışında bir sokağa yerleşmiş oldukları 1608 yılında İstanbul'a gelen Polonyalı Simeon tarafından da teyit edilmektedir: "Bedesten'in üçüncü kapısında yorgancılar, kitapçılar, sırmacılar ve diğer çeşitli dükkânlar vardı."[30]

23 VGMA, nr. 594, s. 3.

24 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Rumeli Sadareti, nr. 21, s. 74a.

25 Petrus Gyllius, *İstanbul ve Tarihî Eserleri*, çev. Erendiz Özbayoğlu, İstanbul 1997, s. 139.

26 *Reşehât,* s. 151a. Bu kayıttan şu çalışma dolayısıyla haberdar oldum: Koç, *Baleybelen Muhyi-i Gülşenî*, s. 23.

27 Ali b. Muhammed et-Temgrûtî, *en-Nefhatü'l-miskiyye fi's-sefâreti't-Türkiyye*, Beyrut 2007, s. 117, 128.

28 A. G. Busbequius, *Travels into Turkey*, London 1744, s. 290. Busbecq, Dioskorides'in bitki ve hayvan resimleriyle dolu kitabını pahalı olduğu için alamadığını, bu kitabın 100 duka olan fiyatının kendisini aştığını söylemektedir (bkz. aynı yer).

29 G. J. Toomer, *Eastern Wisedome and Learning: The Study of Arabic in Seventeenth-Century England,* Oxford 1996, s. 26-27; Sonja Brentjes, "Seeking, Transforming, Discarding Knowledge", *Travellers from Europe in the Ottoman and Safavid Empires, 16^{th}-17^{th} Centuries*, Surrey 2010, s. 27.

30 Hırand D. Andreasyan (çev.), *Polonyalı Simeon'un Seyahatnâmesi: 1608-1619,* İstanbul 1964, s. 9.


خلاصهٔ مآلی

قراری

4- Fatih ve Yeni Cami başta olmak üzere, cami avlularında tespih ve kitap satanlar dışında bütün barakaların yıktırılmasına dair 17 Nisan 1906 tarihli Meclis-i Vükela kararı (BOA, MV, nr. 113/43)

Hezarfen Hüseyin Efendi'nin:

Ve şehrin vasatında sekizer kubbeli iki bezzezistan bina olunmuştur ... Bu bezzezistanın etrafında umumen İstanbul'da olan erbâb-ı hirefin dekâkini bundan sonra zikrolunur... Dekâkin-i erbâb-ı hiref bunlardır ki hurûf-ı teheccî üzere tertib olunup bu mahalde tahrir olundu: ... *Harfü's-Sad:* Sandalcılar, Sorguççular, Sandukçular, Sırmakeşler, Sahaflar..."[31]

şeklindeki kaydı da XVII. asrın sonlarında sahafların artık önemli bölümünün Evliya Çelebi'nin "Sahhâflar Kapusu"[32] diye adlandırdığı Bezzazistan'ın kapılarından birine karşı gelen dükkânlara yerleşmiş olduklarını tekit etmektedir.

XVII. Yüzyılda Sahaflar, Kitap Ticareti ve Seyyahların Notları

XVII. asırda İstanbul'da kitap ticareti büyük bir gelişme göstermiştir. Bedesten'in içindeki ve dışındaki sahaflara İslam dünyasının çeşitli bölgelerinden satılmak için değerli eserler gelmiştir. Kâtib Çelebi de (ö. 1657) otobiyografisinde bu hususa "yirmi seneden berü sahhâflar akıdup getürdüğü cümle kütüb" diyerek işaret etmektedir.[33]

Rönesans döneminde Arapça ve İslam dünyasına duyulmaya başlanılan ve zamanla daha da artan ilgi sonucu çok sayıda Batılının kitap temini için İstanbul'a gelmelerinin ve bazı sefaret mensuplarının ülkelerine dönüşlerinde beraberlerinde önemli sayıda kitap götürmelerinin de bu şehirdeki kitap ticaretinin gelişmesinde önemli payı vardır.[34] Leiden Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki Şark Eserleri Koleksiyonu'nun nüvesini oluşturan Jacobus Golius (d. 1596-ö. 1667) ve Levinus Warner'in (d. 1619-ö. 1665) İstanbul'daki sahaflarla yaptıkları alışverişlerle ilgili dikkat çekici belgeler mevcuttur.[35] XVII. asır boyunca Greaves, Pococke, Ravius, Colbert ve Erpenius gibi daha birçok Batılı şarkiyatçının da ülkelerindeki kütüphaneler için önemli sayıda yazma eser topladıkları ve bunları Levant Company gibi ticari kuruluşlar vasıtasıyla ülkelerine

31 Hezârfen Hüseyin Efendi, *Telhîsü'l-beyân fî Kavânîn-i Âl-i Osmân*, haz. Sevim İlgürel, Ankara 1998, s. 52-53.

32 20 Z[ilhicce] 1138/19 Ağustos 1726 tarihli bir sicil kaydında "Sahaflar kapusı kurbunda dülbendçiler" denilmektedir (bkz. Şer'iye Sicilleri Arşivi, İstanbul Mahkemesi, nr. 24, s. 38a).

33 Fikret Sarıcaoğlu, "Kâtib Çelebi'nin Otobiyografileri", *TD,* 2001-2002, sy. 37, s. 315: "esâmi-i kütüb bu zamana gelince görilüp mutalaa olunan tevârîh ve tabakat kitaplarından mahallerine nakilden gayri bi-şahsihi elden geçüp kitaphanelerin nice bin cild kitabı ve yirmi seneden berü sahhâflar akıdup getürdüğü cümle kütüp yerlerine yazılup..."

34 Bu konunun detaylı bir tetkiki için bkz. Toomer, *Eastern Wisedome and Learning*; ayrıca bkz. Robert Jones, "Piracy, War, and Acquisition of Arabic Manuscript in Renaissance Europe", *Manuscripts of the Middle East,* Leiden 1987, c. 2, s. 96-110; Sonja Brentjes, "XVI-XVII. Yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğunda Batı Avrupalı Gezginler ve Bilimsel Çalışmalar", çev. Meltem Begüm Saatçi, *Türkler,* ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca, Ankara 2002, s. 251-259.

35 Golius, yazdığı bir mektupta Halep ve İstanbul'dan satın aldığı kitapların hayatını dopdolu hâle getirdiğini söylemektedir (bkz. Jan Schmidt, "An Ostrich Egg for Golius. The Heyman Papers Preserved in the Leiden and Manchester University Libraries and Early Modern Contacts Between the Netherlands and the Middle East", *The Joys of Philology, Studies in Ottoman Literature, History and Orientalism (1500-1923),* İstanbul 2002, s. 33.

gönderdikleri bilinmektedir. Fransız elçisi Marquis de Nointel'le İstanbul'a gelen A. Galland, 1672-1673 yıllarını kapsayan günlüğünde, satın aldığı ve gördüğü kitaplarla ilgili bilgiler vermektedir.[36] Galland günlüğünde, gördüğü, yüzün üzerinde eserden bahsetmektedir.[37] Bunların birkaçını satın almak için Bedesten'e gitmiş, çoğu ise kendisine sahaflar tarafından getirilmiştir.[38]

Öyle anlaşılıyor ki Avrupalıların bu tür faaliyetleri rahatsız edici boyutlara ulaşmış ve kendisi de ünlü bir kitap meraklısı olan Sadrazam Şehid Ali Paşa XVIII. asrın başlarında III. Ahmed'in yabancılara kitap satışını yasaklayan bir hüküm çıkarmasını sağlamıştır. Bu hükümde sahaflar için "tamahkârlıklarından dolayı sayısız değerli kitabı etrafa, hatta Osmanlı ülkesi dışındaki yabancı memleketlere gönderdikleri"[39] ifadesi geçtiğine göre sahafların Avrupalılarla olan münasebetleri dikkat çekici bir hâle gelmiş olmalıdır. Tabii ki bu hükmün çıkarılmasıyla Batı'ya olan kitap akışı durmadığı gibi sonraki asırlarda, daha da artarak devam etmiştir. Zira yabancılara kitap satışı genellikle el altından yapılmakta ve bu konuda yapılan bazı yazışmalardan ve yayımlanan hatıralardan öğrendiğimize göre kendilerine kitap alımı konusunda yabancılarla teması olan bir kısım Türklerle bazı yabancı misyon mensupları ve bu misyonlarda çalışan azınlıklar yardımcı olmaktaydı.[40]

Yabancılara kitap satışı ile ilgili olarak bazı kaynaklarda ve seyahatnamelerde birbirleriyle çelişen bilgiler bulunduğunu görüyoruz. Yukarıda verdiğimiz örneklerden anlaşıldığına göre III. Ahmed döneminde (1703-1730) yabancılara kitap satışını yasaklayan fermandan önce birçok yabancı, sahaflara gidip Kur'an ve dinî kitaplar dışındaki eserleri rahatça satın alabilmekteydi. Grekçe kitaplar bulup satın almak umuduyla 1637 yılında İstanbul'a gelen Şarkiyatçı Greaves, arkadaşı Turner'e yazdığı bir mektubunda Grekçe kitaplar bulmada şansının pek yaver gitmediğini fakat biraz riskli de olsa Türkçe ve Arapça eserler satın aldığını, ancak bu konuda kendisine gizlice yardımcı olan Yahudiler tarafından genellikle aldatıldığını, birkaç kere de bizzat kendisinin bu tür kitapları satan dükkânlara gittiğini yazmaktadır.[41] Greaves, bazı yazma eserleri satın almak için İstanbul'a gelmiş bulunan arkadaşı Dr. Pococke'ye yazdığı 14 Haziran 1639 tarihli mektubunda ise şu tavsiyede bulunmaktadır: "Galata'daki arkadaşlarından alacağın yardımın dışında bizzat denizin öte yakasına geçerek Bazar'a ve diğer dükkânlara gidebilirsin. Dinî konulardaki kitapları satın almadıkça bunda bir tehlike yoktur."[42]

Ancak bu konuda genelleme yapmak mümkün gözükmemektedir. Pococke,[43] Galland gibi sahaflarla iyi ilişkiler kurup kitap satın alabilen Batılılar olduğu gibi,[44] yasaklama sebebiyle değil de daha ziyade iletişim eksikliğinden dolayı bu hususta başarılı olamayan seyyahlar da vardır.[45] 1675 yılında Dr. Spon'la İstanbul'a gelen George Wheler'in naklettikleri bu görüşü desteklemektedir:

İskoçyalı olan Mr. Watson, bize İstanbul'da Türkçe, Arapça ve Farsça gibi dillerde telif edilmiş yazma eserlerin satıldığı bir çarşı olduğunu söyledi. Ancak Hristiyanların

36 Antoine Galland, *İstanbul'a Ait Günlük Hâtıralar (1672-1673),* nşr. Charles Scheffer, çev. Nahid Sırrı Örik, Ankara 1949, c. 1, s. 186.

37 Zeki Arıkan, "Antoine Galland ve XVII. Yüzyılda İstanbul'da Kitapçılık", *Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar Küreselleşme ve Yerelleşme: Uluslararası Tarih Kongresi 3,* haz. Zeynel Abidin Kızılyaprak, İstanbul 2000, s. 177.

38 Albert Vandal, *Les Voyages de Marquis de Nointel (1670-1680),* Paris 1900, s. 74-76.

39 "Men'-i Bey'-i Kütüb be-Tüccâr-ı Etrâf: İstanbul'da olan sahhâf tâ'ifesi tama'-ı hamları sebebiyle bî-nihâye kütüb-i mu'tebereyi etrâf u eknâfa belki Memâlik-i Osmâniyye'den hâric ba'zı âhar memleketlere gönderüp İstanbul'da kütüb-i nefîsenin kılletine bâ'is olmağla 'ilm-i şerîfin indirâsını muktezîdür diyü diyâr-ı âhara ticâret vechi üzre min-ba'd kitab gönderilmek husûsu men' olunmak bâbında Âsitâne-i sa'âdet kâ'im-makâmı ve İstanbul Kâdîsı ve Gümrük Emîni'ne hitâben emr-i âlî isdâr olundu" (Râşid*, Tarih,* İstanbul 1282, c. 4, s. 238).

40 Toomer, *Eastern Wisedome and Learning,* s. 135-136, 141.

41 Toomer, *Eastern Wisedome and Learning,* s. 136-138.

42 Leonard Twells, *The Theological Works of the Learned Dr. Pocock, to which is Prefixed an Account of His Life and Writings Never Before Printed*, London 1740, c. 1, s. 15.

43 Pococke, İstanbul'a geldiğinde İngilizlerin ve diğer milletlere mensup tüccarların kaldığı Pera'da yerleştikten sonra ilk iş olarak kitap temini ve Türkçeyi öğrenme konusunda kendisine yardımcı olabilecek dostlar teminine çalıştığını; ancak bu konuda pek başarılı olamadığını söyler. Fakat bu konuda daha sonra şansının yaver gittiğini ve bu şehirde, Halep'te bulamadığı medeni ve kültürlü Yahudilerle karşılaştığını ve onların yardımıyla birçok kitap satın aldığı gibi bazı eserleri de istinsah ettirdiğini ilave eder (Twells, *The Theological Works,* s. 11).

44 Galland, *Günlüğü*'ndeki notlardan anlaşıldığına göre, sahaflarla oldukça iyi ilişkiler kurmuştu. Sahaflar tarafından kendisine görmesi için kitaplar getirildiği gibi kendisi de Bedesten'e serbestçe gidip istediği kitapları satın almaktaydı. Mesela 1672 yılının 19 Aralık'ında bir sahafın getirip gösterdiği ve 50 kuruş istediği bir *Berat Mecmuası*'nı 22 Aralık Perşenbe günü Büyükelçi namına satın almak için Bedesten'e gitmiş ve on beş kuruş ödeyerek bu kitabı satın almıştır (s. 212-215). Galland'ın eserinde Bedesten'e defalarca gittiğine dair birçok kayıt bulunmaktadır.

45 Yahya Erdem'in "Galland'dan üç yıl sonra İstanbul sahaflarının bir karar alıp yabancılara kitap satmaktan vazgeçtiklerine dair elde bir belge olmadığına göre, kanaatimizce seyyahların ülkenin dilini bilmedikleri için kitapçılarla iyi diyalog kuramamaları bu gibi yanlış anlamalara yol açmıştır." ("Sahhaflar ve Seyyahlar: Osmanlı'da Kitapçılık", *Osmanlı*, ed. Güler Eren, Ankara 1999, c. 11, s. 722) şeklindeki görüşüne ben de katılıyorum.



5- İstanbul Sahaflar Çarşısı'nın Kapalı Çarşı tarafındaki giriş kapısı

bu çarşıda dolaşmalarının tehlikeli olduğunu da eklemeyi ihmal etmedi. Nitekim Dr. Spon, çarşının yanından geçerken bazı Arapça yazmalar gördü ve pazarlık edip ucuza almak isteyince dükkâncı tarafından gâvur denilerek kovuldu ve bundan dolayı rahatsız oldu.[46]

XVII. asırda Sahaflar Çarşısı'ndaki sahafların sayısı, her ne kadar Evliya Çelebi'nin mübalağalı olarak verdiği 300 rakamına ulaşmış olmasa da bir miktar artmış olmalıdır. XVIII. asra ait belgelerde sahafların yerleştiği, Bedesten'in kapılarından birinin açıldığı çarşıya, "Sahaflar Sûku" yani "Sahaflar Çarşısı" denilmektedir. Bedesten'i anlatan bir destanda bu kapılardan ve burada yer alan esnaftan şu şekilde bahsedilmektedir:

Bedestende dört oldu bab
Satılır birinde kitap
Bir kapıda takyeciler
Dükkânları dolur bab
Bir kapıda fincancılar
Etrafında kolancılar
Kuyumcular bir kapıda
Dolaşmada meyancılar[47]

Ancak bazı sahaflar yeni oluşan çarşıya geçmeyip Bedesten içinde ticari faaliyetlerini sürdürmeye devam etmişlerdir.[48] İstanbul sahaflarıyla iyi ilişkiler kuran ve çok sayıda eser satın alan A. Galland'ın 1672-1673 yıllarını kapsayan günlüğündeki 14 Eylül Çarşamba 1672 tarihli kayıtlarında sahafların bulunduğu bedesten ile ilgili şu not vardır: "Buradan Ekselans, murabba biçiminde, kubbeli ve oldukça ufak bir bina olan Bedesten'e geldi, burada hemen münhasıran altın çubuk tüccarlarıyla kitapçılar vardır."[49]

Başka bir Fransız kaynakta daha ayrıntılı kayıtlar bulmak mümkündür:

Burası kuyumcuların, cevahircilerin, sırmalı çuha ve daha başka pek kıymetli eşya satanların mallarını teşhir ettikleri yerdir. Bu yer, etrafları duvarla örtülü, altı ayak genişliğinde iki büyük hâlden mürekkeptir ve bunların birbirine mütenazır dört kapısı olup bütün yolların birleştiği noktada büyük bir kubbe vardır. Bu hâllerin her tarafı kubbelidir ve büyük kubbe yirmi sütuna dayanmaktadır. Duvarlarla sütun içlerinde, altı ayak genişlikleri ve dört ayak enleri bulunan, dolaba müşabih birçok küçük dükkân bulunup bunların önlerinde satılık eşyayı teşhire mahsus küçük masalar mevcuttur.[50]

Galland'ın yukarıdaki kaydından anladığımıza göre XVII. asrın sonlarında da sahafların bir bölümü hâlen Bedesten'in içerisinde bulunmaktadır. İngiliz şarkiyatçı Greaves, arkadaşı Pococke'ye yazdığı 14 Haziran 1639 tarihli mektubunda yazma eser satın almak için Bazar'a ve dükkânlara gitmesini öğütlediğine göre o tarihte sahafların bir kısmı Bedesten içinde bir kısmı da dışındaki dükkânlarda bulunuyordu.[51] Aksi takdirde Evliya Çelebi'nin bu dönem için bir miktar abartarak bahsettiği 60 sahaf dükkânını ve 300 adet sahafı bu küçük binaya

46 *A Journey into Greece by George Wheler Esq; in Company of Dr. Spon of Lyons,* London 1682, s. 199. Dr. Jacop Spon, aynı hadiseden bahsederken "pazarlıkla ucuza almak" cümleciğini zikr etmemektedir (bkz. Jacob Spon, George Wheler, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece, et du Levant, fait aux années 1675 and 1676,* Amsterdam 1679, c. 1, s. 193).

47 Muhtar Yahya Dağlı, *İstanbul Mahalle Bekçilerinin Destan ve Mani Katarları*, İstanbul 1948, s. 15.

48 Safer 1013 (Temmuz 1604) tarihli bir belgede "Bâzâristan-ı Atîk'de merhum Seyyid Ali bin Seyyid Ahmed'in sahaf dükkânından" bahsedilmektedir (Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1, s. 110a).

49 Galland, *İstanbul'a Ait Günlük Hâtıralar,* c. 1, s. 186.

50 Sieur de S. Maurice, *La Cour Ottoman ou l'interpréte de la Porte*, Paris 1672'de nakleden Charles Scheffer, Galland, *İstanbul'a Ait Günlük Hâtıralar* içinde c. 1, s. 31.

51 Twells, *The Theological Works of the Learned,* c. 1, s. 15; Toomer, *Eastern Wisedome and Learning,* s. 141.

sığdırmak oldukça zor olacaktır. 1151 (1738) tarihli bir belgede Ayasofya-i Kebir Vakfı'ndan Bezzazistan-ı Atîk'deki "ayda on iki akçe üç pul icâreli bir bâb sahaf dükkânı"ndan bahsedildiğine göre, Ayasofya Vakfı'na ait dükkânlardan sahaflara tahsis edilen birkaçı varlığını daha sonraki tarihlerde sürdürmekteydi.[52] XIX. asrın başlarında İstanbul'a gelen İspanyol seyyahı Ali Bey de (Domingo Bedia y Leblich) Bezzazistan'ı gezerken burada birkaç kitapçı dükkânı gördüğünü söylediğine göre, Bedesten içindeki sahaflar, çarşı içindeki yerlerini bu tarihlerde de muhafaza etmekteydiler.[53] Ancak sahafların büyük ekseriyeti Bedesten dışındaki Sahaflar Çarşısı'na yerleşmiş bulunuyorlardı. Sahafların bu çarşıdaki ticari faaliyetleri dikkat çekici bir boyuta ulaşmış olmalıdır ki Kapalıçarşı esnafından söz eden bir destanda sahaflara da şöyle temas edilmektedir:

Vardım baktım sahaflara
Sözüm yoktur esnaflara
Mest pabuç lazım oldu
Sapıverdim haffaflara[54]

Bedesten içindeki sahaflar ticari faaliyetlerini "dolap" denilen mekânlarda yürütmekteydiler. Kanunî döneminde (1520-1566) İstanbul'a gelen Hans Dernschwam bu dolapları "yolların kenarlarında yerden bir, bir buçuk arşın yükseklikte ve öne, yola doğru iki arşın genişliğinde yüksek ve güzel tahta sekiler"[55] şeklinde tasvir eder. Sahaflar Bedesten dışındaki çarşıya geçince müstakil dükkânlara kavuştular ve tarih içindeki varlıklarının en uzun dönemini 1894 depremine kadar bu çarşıda geçirdiler. Ancak çarşıda da dükkânlar yanında dolaplar da bulunmaktaydı. Depremden sonra da geçici olarak taşındıkları Hakkâklar Çarşısı'na sürekli olarak yerleştiler ve ticari faaliyetlerini burada sürdürmeye devam ettiler. 1864 yılında İstanbul'a gelen René du Parquet, Sahaflar Çarşısı'nın insanı cezbetmeyecek bir görünümü olduğunu söyler.[56] XIX. asrın sonlarında İstanbul'da bulunan Amerikalı misyoner Henry Dwight da "Terlikçiler yanındaki tonozlu uzun sokak" şeklinde bahsettiği Sahaflar Çarşısı'ndaki dükkânların küçük ve kullanışsız olduğunu, kitapların yığın hâlinde raflarda enlemesine yattığını ve kitapçıların, kitapların isimlerini [bulmada] kolaylık olsun diye Batı'daki uygulamanın aksine sırtları duvara dönük olarak yatan kitapların yan taraflarına yazdıklarını belirtir.[57]

Belgelerde büyüklükleri "bir kepenk" şeklinde belirtildiğine göre bu dükkânlar oldukça küçük olmalıdır. Bu dükkânların iç düzenlenmesiyle ilgili bilgilerimiz oldukça sınırlıdır. C. White dışındaki seyyahlar bu konuya pek temas etmezler. White'ye göre sahaf dükkânları diğer dükkânlara göre daha gösterişsizdir. Kapıları herkese açıktır. Kitaplar minderler üzerinde oturan sahafların arkalarındaki raflar üzerinde veya [direkler arasındaki] boşluklarda yanlamasına üst üste yerleştirilmişlerdir. İnsanı çeken bir yönleri yoktur.[58]

Fatih Cami ve Civarında Sahaflık Faaliyeti

İstanbul Bedesteni ve Sahaflar Çarşısı (Sahaflar Sûku) dışında İstanbul'da sahafların bulunduğu diğer bir bölge de Fatih Camii avlusu ve civarıydı. Fatih Medreselerinde tedrisat başladıktan sonra özellikle de cami avlusunda medrese talebelerinin kitap ihtiyacını karşılamak için küçük çaplı bir kitap ticareti başlamış olmalıdır. Ancak buradaki ticari faaliyetin erken safhalarına dair elimizde herhangi bir belge yoktur. XVI. asırda Fatih civarındaki Karaman Pazarı'nda şair Zeynî'nin bir sahaf dükkânı açıp zengin olduğunu tezkireci Âşık Çelebi nakletmektedir.[59] XVIII. asrın başlarında Şehid Ali Paşa'nın (ö. 1716) kitapları müsadere edildiğinde, bir kısmı Fatih Camii avlusunda satılmıştı. III. Ahmed'in bu konudaki hatt-ı hümayununda bu satışla ilgili olarak şu ifadeler bulunmaktadır: "... Ve değer bahalarıyla furuht eylemek üzere bir günde furuht olunacak kadar kitabı ihrac ve furuht ve ahşam oldukta Bezzazistanda mı olur, câmide mi olur sanduğı cümlenüz mühürleyüp zinhar tebdîl ve tağyîrden be-ğayet ihtiraz eyleyesiz."[60]

Fatih Camii avlusundaki kitap mezatları daha sonraki tarihlerde de devam ettiğine göre bu bölgede kitap ticaretiyle uğraşan bir esnaf gurubu varlığını sürdürmekteydi. Sahafların faaliyetini düzenleyen 25 Safer 1191 (4 Nisan 1777) tarihli bir fermanda "külliyetlü kütüb olup müddet-i yesîrede bey'i netice bulmadığı

52 Bkz. Şer'iye Sicilleri Arşivi, Evkâf-ı Hümayun Müfettişliği, nr. 130, s. 56.

53 *Travels of Ali Bey in Morocco, Tripoli, Cyprus, Egypt, Arabia, Syria and Turkey between the Years 1803 and 1807,* Philadelphia 1816, c. 2, s. 395.

54 Dağlı, *İstanbul Mahalle Bekçilerinin Destan ve Mani Katarları,* s. 12.

55 Dernschwam, *İstanbul ve Anadolu'ya Seyahat Günlüğü,* çev. Yaşar Önen, Ankara 1992, s. 130-131.

56 René du Parquet, *İstanbul'da Bir Yıl,* çev. Sertaç Canpolat, İstanbul 2008, s. 24.

57 Henry Otis Dwight, *Constantinople and its Problems, its Peoples, Customs, Religions and Progress*, London 1901, s 252-253.

58 Charles White, *Three Years in Constantinople or Domestic Manners of the Turks in 1844,* London 1846, c. 2, s. 155.

59 "Ba'dehu kaba sakal sarkıdup Karaman Pazarı'nda sahhâf dükkânı açup sahib-i ser ü sâmân oldı". Âşık Çelebi, *Meşâirü'ş-şuarâ,* c. 1, s. 588.

60 Ahmed Refik, *Âlimler ve San'atkârlar*, İstanbul 1924, s. 332.



6- Beyazıt Sahaflar Çarşısı (İRHM)

sûretde Âsitâne'de Ebu'l-feth merhûm Sultân Mehmed Hân Hazretleri Câmi'-i Şerîfi hâricinde hâzır olan müşterilere ve sahaflara ve şeyhleri ve dellâllarından ba'zıları müzayede ve nidâsıyla bey'e arz" denilmesi, Fatih Camii avlusunda kitap ticaretinin uzun süre devam ettiğini gösterir.[61] Burada yapılan mezatlarda kitapların muhafazasında cami müştemilatından yararlanıldığı için cami kayyımlarına ve kayyımbaşına bir ücret ödenmekteydi. Evahir-i Rebiülevvel 1093 (Nisan 1682) tarihli muhallefatındaki[62] bir kayıttan öğrendiğimize göre, eski Filibe Kadısı İmamzade Mehmed Sa'dî Efendi'nin "câmide bey' olunan kitâb için" kayyımlara 360 akçe; 22. Muharrem 1146 (5 Temmuz 1733) tarihli muhallefatında belirtildiğine göre, Mevkûfâtî el-Hâc Mehmed Beyefendi'nin kitapları Fatih Camii avlusunda mezat edildiğinde de "kütüb hıfzı içün Sultân Mehmed kayyımbaşısına" 4 kuruş verilmişti.[63] 23 Şevval 1173 (8 Haziran 1760) tarihli bir belgede "Sultan Mehmed'de dört günde kütüb bey' olunmağla sâir kayyimlere verilen" ücretten bahsedilmektedir.[64] Şeyh İsmail Efendi'nin muhallefatında kitaplarının müzayedesi dolayısıyla Sultan Mehmed Cami-i Şerifi kayyimlerine 2.400 akçe ücret verildiği belirtilmektedir.[65] 23 Safer 1193 (12 Mart 1779) tarihli bir belgede de "kütüb-i mezbûre Sultan Mehmed Câmii'nde bey' oldukta kayyimlere verilen" ücretten söz

61 BOA, C.MF, nr. 5641.

62 Şer'iye Sicilleri Arşivi, İstanbul Mahkemesi, (TSMA), nr. 243, s. 5a.

63 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 69, s. 17b.

64 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 209, s. 68a.

65 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 421, s. 79b. (5 Ş[aban]1191/8 Eylül 1777).

edilmektedir.[66] 5 Zilkade 1215 (20 Mart 1801) ve Gurre-i Cemaziyelahir 1216 (Ekim 1801) tarihli iki belgede "Sultân Mehmed Hân Câmi-i Şerîfi avlusunda" satılan kitaplardan bahsedilmektedir.[67] Bütün bu örneklerden anlaşıldığına göre Fatih Camii avlusunda da zaman zaman kitap müzayedeleri yapılmaktaydı.

Ancak A. Galland başta olmak üzere, diğer ecnebilerin Fatih Camii civarında cereyan eden kitap ticaretinden söz etmemeleri, burada daha ziyade dinî ilimlerle ilgili klasik eserlerin ve medrese öğrencilerinin ihtiyaç duydukları ders kitaplarının satıldığını gösterir. Fatih Camii avlusundaki ve civarındaki kitap ticareti XX. asra kadar süregelmiştir. 1908 yılında İstanbul'da bulunan Amerikalı misyoner H. G. Dwight, Feyzullah Efendi Kütüphanesi hafız-ı kütübünden bahsederken, kütüphaneyi açmak yerine, vaktinin çoğunu Fatih Camii avlusundaki kitapçı dükkânında geçirdiğini söyler.[68] XX. asrın başlarında ramazanlarda Beyazıt Camii'yle birlikte Fatih Camii avlusunda da sahaflar sergi açmaktaydılar. Necib Âsım bu durumu şöyle dile getirmektedir:

O sahaflar vaktiyle müreffeh idiler. Ramazanlarda Bayezid ve Fatih camilerinde sergiler açarlar, türlü kitaplar yayarlar idi. Buraya sadrazamlar, vezirler, ilim meraklıları gelir alışveriş ederlerdi. Benim bildiğim Ahmed Vefik Paşalar, Saîd Paşalar, Rıza Paşalar hep bu sergilerin müdavimi idi. Sahaflar böyle sergi ile de kalmazlardı. Ellerinde birer çıkın kitap ile her gecelerini bir kitap muhibbinin yalısında, konağında geçirirler idi.[69]

İstanbul'daki sahafların büyük bir kısmı Kapalıçarşı'da bazı yangınlara maruz kaldılarsa da[70] 1894 depremine kadar burada faaliyetlerine devam ettiler.[71] Gurre-i Zilkade 1207 (10 Temmuz 1793) tarihinde yapılan bir esnaf sayımında "Sultân Bâyezîd-i Velî Câmi-i Şerîfi'nin dâhil ve hâric havluları ve civârında" mevcut esnaf arasında kâğıtçıyan, devâtçıyan ve müzehhibân esnafı tespit edilmişse de bu bölgede herhangi bir sahaf dükkânının mevcut olduğu görülmemiştir.[72] Demek ki bu tarihlerde bu bölgede bulunan sahafların hepsi Bedesten'de ve Kapalıçarşı'daki Sahaflar Çarşısı'nda ticaretlerini sürdürmekteydiler.

Sahafların Dağıldığı Diğer Mekânlar: Hakkâklar Çarşısı, Kapalıçarşı

Ancak XIX. asrın ortalarından itibaren az sayıda da olsa Çarşı dışındaki bölgelerde ve Hakkâklar Çarşısı'nda faaliyet gösteren sahafların da bulunduğunu gösteren bazı belgelere rastlamaktayız. Mesela Sahaf Hasan Efendi b. Abdullah, Hocapaşa'daki Muhsinoğlu Hanı'nın altında faaliyet göstermekteydi.[73] Sahaf Ahmed Efendi b. Mustafa da Sahaflar Çarşısı'nın içindeki dükkânlardan birinde değil de "Çârşû-yı Kebîr'de İstanbul Ağası Hanı'nda tabaka-i ulyâda vâki' bir odada" ticari faaliyetlerini sürdürmekteydi.[74] 1301 (1883) tarihli bir muhallefat kaydında Ahmed Efendi adlı şahıstan "Sultân Bâyezîd-i Velî Câmi'-i şerîfi kurbunda Hakkâklar Çârşûsu'nda sahhâf esnâfından" şeklinde söz edilmektedir.[75] 1309 (1892) tarihli bir sicil kaydında da bir sahafın dükkânından bahsedilirken "Hakkâklar Çârşûsu'nda, dükkânında" denilmektedir.[76] 1282-1291 (1865-1874) yılı gazete ve dergilerinde de Hakkâklar Çarşısı'nda sahaflık yapan Bekir Efendi, Ahmed Efendi ve İçelli Mehmed Efendi'nin dükkânlarından söz edilir. Depremden önce Sahaflar Şirketi'nin de Hakkâklar Çarşısı'nda bir dükkânı vardı.

Deprem öncesinde Kapalıçarşı'da faaliyet gösteren sahafların sayısı kırk civarında olmalıdır. 30 Zilkade 1310 (14 Temmuz 1893) tarihli bir belgeden öğrendiğimize göre "Ermeni milletinden Aydala namında bir şahıs" Sahaflar Çarşısı'nda elinde esnaf tezkiresi de olmadığı hâlde bir dükkân kiralayıp dinî kitaplar satmaya ve kitap mezatlarına iştirak edip pey sürmeye başlayınca, çarşı esnafı ayaklanmış ve kethüdalarının

66 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 447, s. 45b.

67 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 744, s. 61a; nr. 748, s. 3b.

68 *Constantinople Old and New,* London 1915, s. 71.

69 Necib Âsım, "Kitapçılık", *İkdam,* 2 Cemaziyelahir 1340/31 Kanunusani 1338, c. 53, sy. 8937, s. 3; BOA, MF.MKT, 927/6; BOA, A.MKT, 144/38.

70 Mehmed Hasib *Rûznâmesi*'nde bu yangınlardan biriyle ilgili olarak şu kayıt mevcuttur: "Kitapçıların türbe kapusu tarafından zuhûr iden ihrakın tarihidir. Fî 29 Receb 1185 [7 Kasım 1771]" (bkz. Süleyman Göksu, "Mehmed Hasîb Rûznâmesi (H. 1182-1195/M. 1768-1781)", yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 1993, s. 19).

71 Belgelerde bu dönemdeki Sahaflar Çarşısı'ndan "Çârşu-yı Kebîr'de, Sahaflar Çârşûsu" şeklinde bahsedilmektedir (Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1897, s. 12, 60). Zabtiye Nezareti'nce 23 Teşrinisani 1305 (5 Aralık 1889) tarihinde hazırlanan bir tezkirede de İstanbul Limanı'nda demirli bir İsveç gemisinin kumandanının günlük faaliyetleri rapor edilirken "Bugün Çârşû-yı Kebîr'e giderek ve Kalpakçılar ve Kuyumcular ve Sahaflar çârşûsuyla Bedestân derûnundan geçerek Nuruosmaniye Kapusu'ndan çıkup gittikleri" denilmektedir (BOA, Y.PRK.ZB, 5/17). F. Hitzel, herhangi bir kaynak zikretmeden sahafların çarşıyı yangın tehlikesi ve güvenlik endişesiyle terk ettiklerini söyler ki doğru değildir (bkz. Frédéric Hitzel, "Manuscrits, livres et culture livresque à Istanbul", *Revue des Mondes Musulmanes et de la Mediterranée,* 1999, sy. 87-88, s. 21.

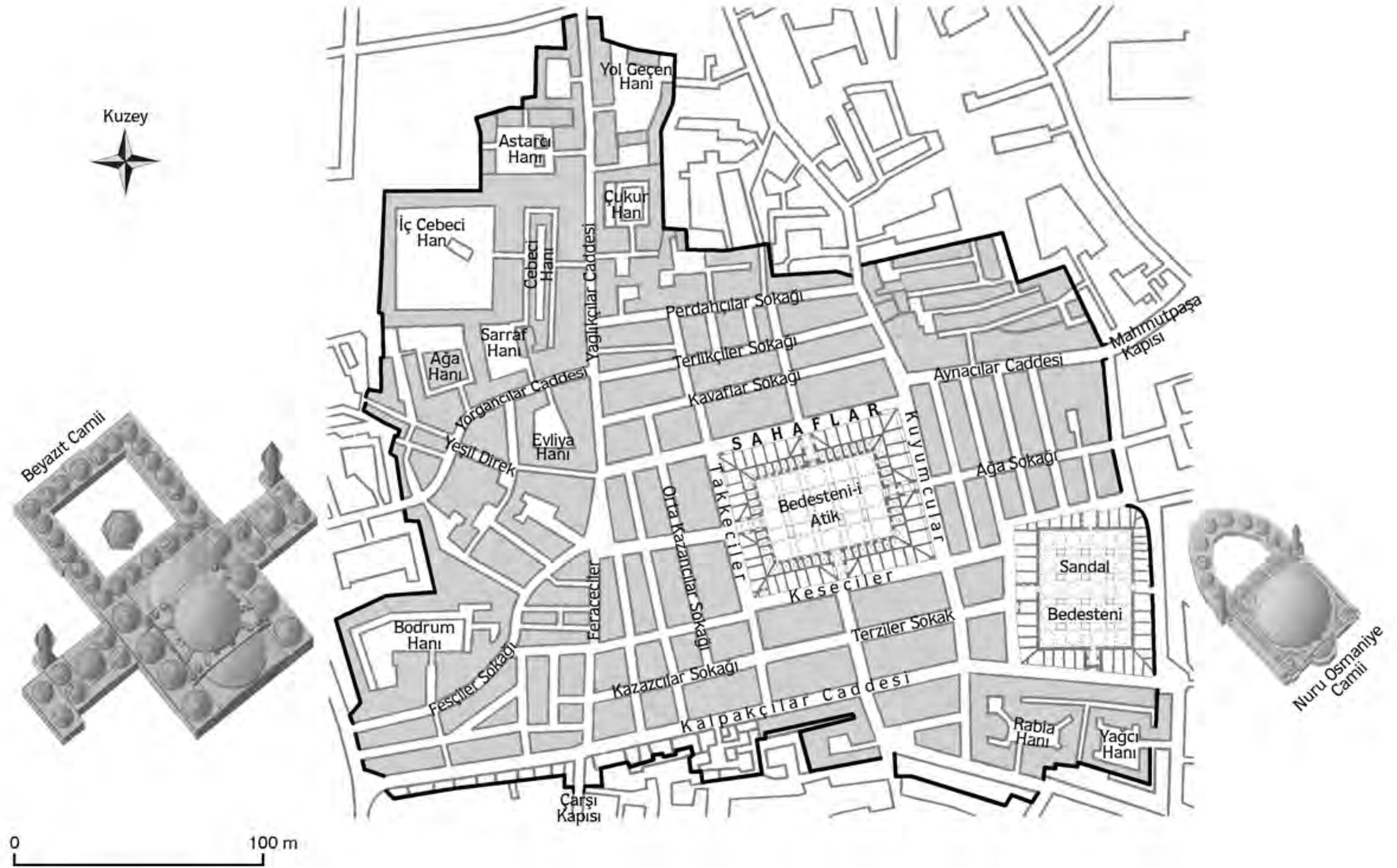
72 BOA, A.DVN.d., nr. 836.

73 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1595, s. 10b (15 Ca. 1263/1 Mayıs 1847).

74 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1846, s. 58b (19 Receb 1294/30 Temmuz 1877) .

75 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Üsküdar Mahkemesi, nr. 719, s. 92.

76 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1934, s. 67.



7- Sahaflar Çarşısı'nın da içinde yer aldığı Kapalıçarşı'nın planı

öncülüğünde bu şahsın çarşıdan çıkarılması için Meşihat'a başvurmuşlardır. Bu hususta hazırlanan yazıyı 27 sahafın ve yedi münâdînin, yani kitap tellalının imzaladığını görüyoruz. Kethüdanın öncülüğünde gerçekleştirilen bu harekete sahaf esnafının büyük bölümünün katıldığını tahmin edebiliriz. Bu belge vasıtasıyla hemen depremden önce çarşıda bulunan sahafların isimlerini de öğrenmek mümkün olmaktadır.[77]

Bugünkü Sahaflar Çarşısı'nın Sabit Mekân Olmaya Başlaması

Deprem sonrası çarşıdaki sahaflara "Beyâzîd Câmii'nin türbe cihetinde kâin açıklıkta birer dolap koyarak ahz u i'tâ eylemelerine müsâade" edilmiş ve sahaflar geçici olarak buraya yerleşerek ticaretlerini sürdürmüşlerdir. Necip Asım "Kitapçılık" adlı yazısında bu konuya şöyle temas eder: "Hatta İstanbul'daki zelzele münasebetiyle Çarşı kapalı kaldığı müddetçe sahaflar işsiz kalmadılar. Şimdi lokantalar, kahvehanelerle işgal olunan Sultan Bâyezid Türbesi'nin önündeki sefâhathâne yerini barakalarla sahaf çarşısı yapdılar idi."[78] Ancak bir süre sonra Hakkâklar Çarşısı olarak adlandırılan bu yerde fes ticareti yapan esnafın Kapalıçarşı'ya geçmeleri üzerine sahaflar burada sürekli olarak yerleşmiş oldular. Sahaflardan bir kısmı da Kapalıçarşı'nın tamirinden sonra eski yerlerine döndüler. Nitekim Zaptiye Nezareti'nden yazılan 21 Kanunuevvel 1315 (Şubat 1900) tarihli bir yazıda, Rusya'nın sabık Dâhiliye nazırının "Çârsû-yı Kebîr"deki sahâf dükkânlarını ziyaret ettiği belirtilmektedir.[79] Müze-i Hümayun'dan Maarif Nezaretine yazılan 8 Rebiüilevvel 1332 (6 Mart 1914) tarihli bir yazıda da "Sahaf Çârşûsu ve Bedestân ve sâire gibi bey' ü şirâ mahalleri"nden bahsedilmektedir.[80] Bu da sahafların bir bölümünün depremden sonra yenilenen Kapalıçarşı'daki

77 BOA, DH.MKT, 133/9. Bkz. Belge. XIII.

78 BOA, İ.HUS, nr. 27, lef 1312 M/188/1; nr. 27, lef 1312 M/188/2; BEO, nr. 446, lef 33393. *İkdâm,* 2 Cemaziyelahir 1340/31 Kanunusani 1338, c. 53, no. 8937, s. 3; Emin Nedret İşli, "Kitap, Yine Kitap, Daima Kitap", *Dergâh,* 2009, c. 20, sy. 230, s. 15.

79 BOA, Y.PRK.ZB, 23/114.

80 BOA, MF.ALY, 76/91/1-5.

dükkânlarına geri döndüklerini ve faaliyetlerini burada sürdürmeye devam ettiklerini göstermektedir. 1990'lı yıllara kadar Kapalıçarşı'nın içinde "Sahaflar Çarşısı Sokağı" adını taşıyan bir sokak bulunmaktaydı.[81]

Matbu Eserlerin Yaygınlaşması ve Sahaftan Kitapçıya Geçiş Süreci

XVIII. asrın sonlarına kadar sahaflık geleneksel biçimde, yani kitap pazarında tedavül eden yazma eserlerin alım-satımı şeklinde yapılagelmiştir. Sahafların büyük çoğunluğu ise ticari faaliyetlerini İstanbul merkezli olarak gerçekleştirmişlerdir. XIX. asır ise sahaflıkta önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Matbu eserlerin kitap pazarına girişi, eğitim sistemindeki reformlar, yeni okulların açılması, okuma yazma oranındaki yükseliş ve yeni ortaya çıkan okuyucu kitlesinin ilgi duyduğu kitaplar sahaflık mesleğinin de bir değişim sürecine girmesine sebebiyet vermiş ve sahafların bir kısmı geleneksel sahaflıktan önce kitapçı-sahafa, daha sonra da yayıncı-sahafa dönüşmüştür. XIX. asrın ikinci yarısında da eğitim sisteminin taşraya da yayılışına paralel olarak ortaya çıkan yeni okuyucu kitlesinin taleplerini karşılamak için birçok şehirde, genellikle İstanbul'daki yayıncı ve matbaacıların bastıkları kitapların satışını yapan kitapçı-sahaflar ortaya çıkmıştır.

XIX. asrın başlarına kadar, birkaç istisna dışında,[82] *sahaf* tabiri sadece yazma eserlerin alım-satımını yapan esnaf için kullanılmaktaydı. XIX. asrın ortalarına doğru kitap basımına ilginin artması ve ikinci yarısında da yaygınlaşması sonucunda matbu kitaplara olan talebin artmasıyla bazı sahaflar da bu tür kitapları satmaya başladılar. Ancak matbu eserlerin sahaf dükkânlarına giriş süreci biraz ağır seyretmiştir. Bir süre sonra durum değişmiş ve Müteferrika baskısı eserlerle Üsküdar ve Mühendishane matbaalarında basılan kitaplar sahaf terekelerinde görülmeye başlanmıştır.[83] Matbu eserlerin de yavaş yavaş kitap ticaretinde yer almasıyla matbu kitap satanlar da uzun bir süre sahaf şeklinde adlandırılmaya devam edilmiş ve sahaf-kitapçı sözcükleri birbirlerinin yerine fark gözetilmeden kullanılmıştır. 18 Ramazan 1264 (18 Ağustos 1848) tarihli bir belgede Takvimhane-i Âmire'de bastırılan kitapların satışını yapan mirî kitapçısı Ahmed Rüşdî Efendi'den "Sahhâf Ahmed Rüşdî Efendi" şeklinde bahsolunmaktadır.[84] Ancak aynı belgede Rüşdî Efendi'nin kendisinden "Kitapçı Ahmed Rüşdî" şeklinde bahsettiğini görmekteyiz. Ahmed Rüşdî Efendi'nin Sahaflar Çarşısı'nda dükkânı da bulunmaktaydı. 1279 (1862) tarihli diğer bir belgede de muhtemelen aynı Rüşdî Efendi'den "Tab'hâne-i Âmire sahaflığı hizmetinde istihdam olunmakda"[85] diye söz edildiğine göre, bu tarihlerde artık hem yazma hem de sadece basma kitapları satanlar için de *sahaf* tabiri kullanılabilmekteydi.[86]

II. Meşrutiyet'in yayın alanında sağladığı serbestlik neticesinde önemli sayıda kitap basılmaya başlanınca, matbu kitapların satışı için sınırlı sayıdaki sahaf dükkânı yeterli kitap dağıtım ağını oluşturamayacağı için, bu konuda Sahaflar Çarşısı'ndaki ve Hakkâklardaki sahaf[87] ve kitapçıların yanında kâğıtçı, mücellit, tütüncü, tönbekici, sucu, resimci, ciltçi, çaycı, kaşıkçı, miskyağcı dükkânları ve gazete satıcılarıyla kıraathaneler devreye girdi.[88] Bu

81 Emin Nedret İşli, "İstanbul'da Kitap ve Sahaflık", *İstanbul: Mekân ve İnsan*, haz. Recep Bozdoğan, Nail Yılmaz ve Müslüm Yılmaz, İstanbul 2012, s. 97.

82 Erken tarihlerde de *sahaf* yerine *kitapçı* sözcüğünün, nadir olsa da, kullanıldığını görüyoruz (1029/1620 tarihli bir örnek için bkz. Galab D. Galabov, *Die Protokolbücher des Kadiamtes Sofia,* München 1960, s. 336). Şeyh Vefa Camii Haziresi'nde aynı aileden "Kitabçı Hacı Osman'ın oğlu Halil. 1154 (1742)", "Kitabçı el-Hac Osman Ağa. 1157 (1745)", "Kitabçı el-Hac Ali'nin oğlu Osman Ağa. 1167 (1753)" ve Kitabçı el-Hac Ali'nin ciğer-kûşesi Osman Ağa'nın (1164/1751) mezar taşları bulunmaktadır (bkz. Mustafa Sürün, "İstanbul Şeyh Vefâ Câmii Haziresi", yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2006, s. 50, 60, 88). 1224/1809 yılında "Vezir Hanı'nda mütemekkin iken vefat eden Boğos veled-i Ohannes"ten de kitabçı olarak söz edilmektedir (Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 861, s. 64b).

83 Mühendishane Matbaası'nda basılan kitaplardan üçünün satışıyla ilgili 22 Şaban 1211 (25 Şubat 1797) tarihli belgede "satılmak üzere sahaflara verilip, hâlâ zimmetlerinde" şeklindeki ifadeden XVIII. asrın sonlarında matbu kitapların da satılmak üzere sahaflara verilmeye başlanıldığını öğrenmekteyiz (bkz. Kemal Beydilli, *Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishane Matbaası ve Kütüphanesi*, İstanbul 1995, s. 182).

84 BOA, A.MKT, nr. 144, lef 38.

85 BOA, HH.VRK, 51/60, 63.

86 Bu tarihlerde yayımlanan gazetelerde yer alan birçok ilanda basılı kitapların satış yeri olarak sahaf adresleri verilmektedir. Basılı kitap ticareti yapmak için kurulmuş olan bir şirkete de Şirket-i Sahafiye-i Osmaniye adı verilmişti (BOA, Y.MTV, 64/19). Bu kuruluş için bkz. Fatmagül Demirel, "Osmanlı'da Bir Kitap Şirketi, Şirket-i Sahafiye-i Osmaniye", *Müteferrika*, 2004, sy. 25, s. 89-97; Mehmet Ö. Alkan, "Osmanlı'nın Bütün Sahafları Birleşiniz! "Şirket-i Sahafiye-i Osmaniye", Osmanlı Döneminde Sahaflar ve Yayınladıkları Kitaplar", *Müteferrika*, 2006, sy. 29, s. 3-44.

87 *Takvîm-i Vekâyi*'deki bazı kitapların satışı ile ilgili haberlerde Sahaf Çarşısı'nda Esad Efendi'nin, Hacı Âkif Efendi'nin, Hacı Hüseyin Efendi'nin, Mısırlı Hacı Mustafa Efendi'nin Hakkâklar'da Bekir Efendi'nin ve Ahmed Efendi'nin ilan edilen kitapları satmakta oldukları bildirilmiştir (bkz. *Takvîm-i Vekâyi'*, sy. 1178, 1195, 1198, 1200, 1201, 1204). Necib Âsım, sahafların Ahmed Midhat'ın tiyatro, roman türünden eserlerini satmayı kabul etmediklerini belirtir ("Kitapçılık", s. 3).

88 *Fatîn Dîvânı*'nın (İstanbul 1288) arka kapağında satıldığı yerlerle ilgili mahaller, satış yerlerinin çeşitliliğini gösteren güzel bir örnektir: "Zîrde muharrer mahallerde

husus birtakım kitapların basımı dolayısıyla gazete ve mecmualara verilen ilanlarda açıkça görülmektedir.[89]

Hakkâklarda ve Kapalıçarşı'daki Sahaflar Çarşısı'nda bulunan bazı dükkânlarda matbu kitap da satan sahaflar[90] icra-yı faaliyet ettikleri gibi, sadece matbu kitap satışıyla meşgul olan kitapçılar da Kapalıçarşı'dan civardaki hanlara ve Bâbıâli'ye doğru yayılmaya başlamışlardır. Selim Nüzhet'in [Gerçek] tespitine göre 1908 yılında Hakkâklar Çarşısı'ndaki 52 ve Bedesten'deki 17 sahaf dükkânının yanında Bâbıâli ve çevresinde 35 ve Beyazıt'ın çeşitli bölgelerinde 20 kitapçı dükkânı bulunmaktaydı.[91] Ahmed Rasim, Beyazıt'taki kitapçıların birkaçının Mürekkepçiler Çarşısı'nın içinde, bir kısmının ise Bedesten sırtında toplandığını söylemektedir.[92] Fatih Camii, Yeni Camii ve bazı büyük camilerin avlularında da kitapçı barakaları bulunmaktaydı.[93]

Sahaf-Kitapçı Sözcüklerinde Yol Ayırımının Başlaması

Bu dönemde bir süre *sahaf-kitapçı* sözcükleri birbirlerinin yerine fark gözetilmeden kullanılmışsa da XIX. asrın ortalarına doğru bazı belgelerde bir ayrışma görülmeye başlanmıştır. 24 Cemaziyelevvel 1258 (2 Ağustos 1842) tarihli bir belgede Sahaf Osman Efendi b. Hüseyin'in Vezir Hanı'ndaki dükkânının gedik hakkından bahsedilirken "kitapçı gediği" denilmekte, Sahaflar Çarşısı'ndaki dükkânının gediğinden ise "sahaf gediği" şeklinde söz edilmektedir.[94] Demek ki XIX. asrın ortalarında Hakkâklar Çarşısı'nda bulunan esnaf, sahaf diye adlandırılmaya devam edilirken şehrin diğer bölgelerine yayılanlar da kitapçı olarak anılmaya başlanmıştır. Bu ayrıştırmanın güzel bir örneği Mekke'de Kâbe'nin Bâbü's-Selâm kapısı dışında bulunan kitapçılardan birinin tabelasında görülmektedir. Eskiden sahaflık yapan bu dükkân sahibi, matbu eser ticareti yapmaya başlayınca iş yerinin tabelasına bunu "*mektebe*[95] [kitapçı dükkânı] *sâbıkan sahaf* [eskiden sahaf]" şeklinde aksettirmiştir.[96] Bâb Mahkemesi'ndeki 28 Safer 1313 (20 Ağustos 1895) tarihli bir kayıtta her iki sözcük aralarında fark gözetilerek birlikte kullanılmıştır: "Sahhâf esnâfından İsmâil Efendi b. İbrâhîm ve Münîf Ağa b. Sâdık ta'rifleriyle ... kitâbçı esnâfından Alî Efendi b. Tâhir..."[97] Ancak fark gözeterek yapılan bu adlandırmalar genel bir uygulamaya dönüşmemiş,[98] imparatorluğun son dönemlerine kadar matbu kitap satan iş sahipleri sahaf olarak adlandırılmaya devam edildiği gibi, bazı sahaflar da kendilerini kitapçı olarak adlandırmada bir mahzur görmemişlerdir.[99] Hatta sahaflık Müslümanlara mahsus bir meslek iken, belgelerde bazı yabancı kitapçılar için bile *sahaf* sözcüğü kullanılmıştır.[100]

Sahafların Basma Dinî Kitap Satmaya Başlamaları ve Sahaf Profilinin Değişmesi

XIX. asrın başlarında sahaf dükkânlarında artık çok sayıda basma dinî kitaplar görülmeye başlanır. Mushaf ticaretinde yoğunlaşan[101] Sahaf Hâfız Süleyman Efendi'nin dükkânında, 20 *Birgivî ve Şerhi*, 19 *Amentü Şerhi*, 68 *Amme* ve *Elif-ba* cüzleri vardır.[102] Matbu eserlerin yaygınlaşmaya başlaması ve bunun kârlı olduğunun görülmesi, bazı sahafları toptan kitap satıcılığına ve kitap

satılur: Hakkâklar Çârşûsı'nda Ahmed ve Sahâf Çârşûsı'nda İsmâil ve Mücellid Hasan ve Vezneciler'de Oyuncakçı Sezâî ve Bâğçekapısu'nda Tönbekici Hasan ve Lâleli Çeşmesi karşısunda Attâr Şükrü Efendilerin dükkânlarında ve umûm kıraâthânelerde."

89 *Tasvîr-i Efkâr* gazetesinde çıkan bu tür ilanlar için bkz. Necdet Hayta, *Tarih Araştırmalarına Kaynak Olarak Tasvir-i Efkâr Gazetesi (1278/1862-1286/1869),* Ankara 2002, s. 229-249. Ayrıca bkz. *Takvîm-i Vekâyi'*, sy. 740, 752, 771, 773, 772, 807, 808, 887, 914, 968, 993, 1204, 1397, 1471, 1508, 1675; *Vakit,* sy. 1451.

90 Sahaflar Çarşısı'nda zararlı kitap satan İranlı kitapçılara engel olunmasını isteyen bazı belgelerden anlaşıldığına göre (BOA, Y.PRK.BŞK, 66/95; BOA, İ.HUS, 960; BOA, DH.MKT, 521/3) çarşıda yazma kitap satan esnaf yanında, basma kitap satan esnaf da yer almaktaydı.

91 Selim Nüzhet (haz.), *1933 Almanak,* İstanbul, ts., s. 147-149.

92 Ahmed Rasim, *Matbuat Hatıralarından Muharrir, Şâir, Edib,* haz. Kazım Yetiş, İstanbul 1980, s. 81-82.

93 BOA, MV, 113/43; BOA, ZB, 373/103.

94 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1528, s. 12b.

95 "Mektebe" sözcüğünün kitapçı ve farklı anlamlarda kullanılışı için bkz. Ami Ayalon, "Arab Booksellers and Bookshops in the Age of Printing, 1850-1914", *British Journal of Middle Eastern Studies*, 2010, c. 37, sy. 1, s. 79.

96 Abdülvehhâb b. İbrâhim, *el-Ulemâ' ve'l-üdebâi'l-verrâkîn fi'l-Hicâz fi'l-karni'r-râbi' aşer el-hicrî,* Tâif 2002, s. 42.

97 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Bâb Mahkemesi, nr. 523, s. 38.

98 Mesela Sahaf Seyyid el-Hâc İbrahim Esad Efendi, 29 Ş[aban] 1260 (11 Kasım 1844) tarihli terekesinde "kitapçı" olarak anılmaktadır (Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1552, 79a).

99 Sahaf Nasrullah Tebrizî, Franz Taeschner'e yazdığı 20 Temmuz 1924 tarihli mektubunda kendisinden "Der-Saadet, Bâyezid'de Çadırcılar Caddesi'nde 155-157 numarada kitapçı Rıza Nasrullah" şeklinde bahseder (bkz. Jan Schmidt, "Franz Taeschner's Collection of Turkish Manuscripts in the Leiden University Library", *The Joys of Philology, Studies in Ottoman Literature, History and Orientalism (1500-1923),* İstanbul 2002, s. 243).

100 BOA, DH.MKT, 2349/25; 2466/32; BOA, MF.MKT, 84/66.

101 Süleyman Efendi'nin dükkânında fiyatları 18 ilâ 167 kuruş arasında değişen 55 mushaf bulunmaktadır.

102 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1041, s. 52b (5 C[emaziyelahir] 1234/1 Nisan 1819).

basımına yöneltmiştir. 10 Şevval 1257 (25 Kasım 1841) tarihinde terekesi tespit edilen el-Hâc Hüseyin Ağa b. Ömer toptan kitap ticaretine yönelen ve bu yolla iyi para kazanmış olan sahaflardan biridir. 104.121 kuruşluk bir servete sahiptir. İki cariyesi, iki gulamı ve bir sefinede de 6.000 kuruş değerinde bir ortaklığı vardır. Terekesinde bastırdığı veya toptan satışını yaptığı yüzlerce nüshası olan 6 kitap vardır: 156 *Muhammediye Şerhi,* 238 *Dîvân-ı Vehbî,* 72 *Hümâyûnnâme*, 123 *Alî Efendi Fetvâsı,* 133 *Târîh-i Ebû Necîb,* 103 *Târîh-i Ebû Alî Sinâ*. Hüseyin Ağa İstanbul dışına da toptan kitap satıyor olmalıdır ki Rizeli İbrâhîm Efendi'den 4.750, Şamlı el-Hâc Hüseyin Ağa'dan da 10.350 kuruş alacağı vardır.[103] Sahaf Geredeli Ali Efendi de Ceride Basmahanesi'ndeki Yasef bezirgâna 4.371 kuruş borcu olduğuna göre, kitap bastıran sahaflardan biri olmalıdır.[104]

XIX. asrın ortalarında basma kitap ticaretine yönelen sahafların sayısında bir artış görülür. Sahaf el-Hâc Ali Efendi öldüğünde, elinde sattığı ders kitaplarıyla halk hikâyelerinden yüzlerce nüsha bulunmaktadır. Bu kitaplardan bir kısmı "eczâ" hâlinde yani ciltsizdir. Alî Efendi, öyle anlaşılıyor ki bunları müşteri çıktıkça ciltletip satmaktadır. Alî Efendi'nin bazı sahaflardaki alacağı da bastığı kitapların satışı dolayısıyla olmalıdır.[105] Sahaf Seyyid el-Hâc Hasan Efendi de toptan basma kitap ticaretiyle meşgul olan sahaflardan biridir. 7 Receb 1271 (26 Mart 1855) tarihli terekesinde "Hüseyin Efendi zimmetinde kitâb şirketinden" olan 1.366 kuruşluk alacağından bahsedilmektedir. Sahaf Süleyman Efendi'den de 500 kuruş alacağı vardır. Dükkânındaki bazı matbu eserlerin 300-1.000 arası nüshası bulunmaktadır. İstanbul dışındaki sahaflara da kitap satıyor olmalı ki Şamlı Mehmed Efendi b. Mehmed'de olan 8.510 kuruşluk alacağının tahsili için ölümünden sonra hanımı Emine Hanım mahkemeye müracaat etmiş ve alacağının tahsilini istemiştir.[106] Sahaf Hasan Efendi yeterli sermayesi olmadığı için birçok kişiden borç almıştır. Bunlar arasında Sahaf Halil Efendi'ye olan 9.721, Kâğıtçı İsmâil Efendi'ye olan 1.254 ve Cerideci Çörçil'e [William Churchill] olan 3.598 kuruşluk borçları dikkat çekmektedir.[107]

Sahaf Karahisarî Ali Rıza Efendi'nin, 17 Muharrem 1294 (1 Şubat 1877) tarihinde vefat eden oğlu Mehmed Sadeddin Efendi'nin toptan kitap ticaretini oldukça geliştirmiş olduğunu görüyoruz. Mehmed Sadeddin Efendi 48 farklı kitabın dağıtımını yapmaktadır. Bunlardan önemli bir kısmı babasının ve daha sonra da kendisinin bastığı kitaplardır. Dükkânında dinî kitaplar yanında tarihe, edebiyata dair eserler ve halk hikâyeleri de vardır. Çok satılan *Âşık Garib Hikâyesi*'nin 300, *Kara Davud*'un 200, *Yıldıznâme*'nin de 300 nüshası bulunmaktadır.[108] Mehmed Sadeddin Efendi'nin 210.025 kuruşluk, dönemine göre oldukça önemli bir servete sahip olması, kitap ticaretinde başarılı olduğunu göstermektedir. Mehmed Sadeddin Efendi aynı zamanda Sahaf İbrahim Lâmi'î ve ileride kendisinden bahsedeceğimiz 24 Şaban 1309 (24 Mart 1892) tarihinde vefat eden dönemin en zengin sahaflarından Karahisarîzade Seyyid Mustafa Esad Efendi'nin kardeşidir.

Toptan kitap ticareti yapan sahaflardan biri de el-Hâc Nuri Efendi b. Ömer'dir. 14 Şevval 1313 (29 Mart 1896) tarihli terekesindeki[109] 4.252 kitabın bir kısmı eczâ hâlinde, yani ciltlenmemiştir. Nuri Efendi'nin dükkânında bu şekilde 505 *Tercüme-i Mirkât*, 380 *Hüdâyî Dîvânı*, 580 *Keşkül*, 1.028 *Münşeât-ı Azîziye* ve 1.000 *Hâbnâme-i Veysî* bulunmaktadır. Önemli bir kitapçı olmasına karşılık, Nuri Efendi'nin serveti şaşılacak derecede düşüktür. Akla ilk gelen, müzayedede bu tür kitapların rağbet görmediği için değerini bulamamış olmasıdır. Satış fiyatlarına göre *Münşeât-ı Azîziye*'nin fiyatı 2.4 kuruşa, *Hüdâyî Dîvânı*'nın fiyatı 1,5 kuruşa ve *Hâbnâme-i Veysî*'nin fiyatı da 0.05 kuruşa gelmektedir. Ciltli olarak satılan *Şefîk-nâme* 1,27 kuruşa, *el-Münkızü mine'd-dalâl* 0,8 kuruşa müşteri bulabilmiştir. Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik durumun da bunda payı olsa gerekir. Yine toptan kitap ticareti yapan Bosnevî el-Hâc Muharrem Efendi b. Osmân'ın 20 Zilkade 1320 (18 Şubat 1903) tarihli terekesinde de[110] benzer bir durum vardır. Muharrem Efendi'nin dükkânında 40-50 çeşit kitabın 100-1.500 arası nüshası bulunmaktadır. Bazı dinî kitaplarla ders kitapları hariç, diğerleri oldukça ucuz fiyattan satılmışlardır. Sahaf Bosnevî el-Hâc Muharrem Efendi'nin bir de matbaası vardır ve kitapları Sahaflar veya Hakkâklar Çarşısı'ndaki bir dükkânda değil de yeri belirtilmeyen mağazasında bulunmaktadır.

Bazı sahafların ders kitabı ve halkın ilgi gösterdiği kitapların ticaretine yoğunlaştığını görmekteyiz. Sahaf

103 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1495, s. 90a.

104 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Beytülmal Kassamlığı, nr. 29, s. 16b (29 Rebiülahir 1269/9 Şubat 1853).

105 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1706, s. 87a (15 Ş[aban] 1271/26 Mart 1855).

106 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Rumeli Sadareti, nr. 526, s. 19b-20.

107 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, 1706, s. 92a.

108 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1846, 8b.

109 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Beytülmal Kassamlığı, nr. 83, s. 33a.

110 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Beytülmal Kassamlığı, nr. 96, s. 90b.

Ahmed Efendi b. Mustafa'nın dükkânında yüzlerce kitabın 20-50 arası nüshaları bulunmaktadır.[111] Sahaf Mustafa Efendi b. Abdullah'ın dükkânında diğer kitaplar yanında Arap grameriyle ilgili 920 *İbn Akîl*, 135 *Adalı* vardır.[112] Hüseyin Hilmi Efendi b. Kürtoğlu Abdullah'ın kitaplarının büyük çoğunluğunu matbu ders kitapları teşkil etmektedir. *Kavâid-i Fârisî*'nin 362, *Kavâid-i Sarfiyye*'nin 313, *Şurût-ı Salât*'ın 828 ve *Ta'lîmü'l-evzân*'ın 439 nüshası vardır.[113] Kasab İvaz Mahallesi imamı Sahaf el-Hâc Ömer Efendi b. Ömer'in dükkânında diğer matbu kitapların yanında 1.000 *Baytârnâme,* 70 *Kısas-ı Enbiyâ* ve 176 *Hediyyetü'l-kudât* bulunmaktadır.[114]

23 Cemâziyelâhir 1309 (24 Ocak 1892) tarihli terekesinden öğrendiğimize göre, Sahaf Hafız Ahmed Efendi kitap satışı yanında basım işiyle de uğraşmaktadır. Zira terekesinde "kitap için baskı taşı 7 adet: 1.442 kuruş" şeklinde bir kayıt görülmektedir. Ahmed Efendi'nin Hakkâklar Çarşısı'ndaki dükkânındaki bazı kitapların 2.000'e kadar nüshası bulunmaktadır. Mesela harekeli *Dürr-i Yektâ*'nın 2.090, *Mecmûatü'l-mühendisîn*'in 960, *Telhîs Metni*'nin 631*, Tuhfe-i Vehbî*'nin 1.495 ve *Eyyühe'l-veled* şerhinin 1.200 nüshası mevcuttur.[115] 24 Şaban 1309 (24 Mart 1892) tarihinde vefat eden Sahaf Karahisarîzade Seyyid Mustafa Esad Efendi'nin Molla Güranî Mahallesi'ndeki evinin karşısında bir matbaası bulunmaktadır. Terekesindeki birçok kitabın yüzlerce nüshası yanında, matbaa tezgâhı ve baskı taşları da vardır. Mustafa Esad Efendi, bastığı kitapların yanında, bazı tarih eserlerinin toptan satışını da yapmaktadır: "Basma *Târih-i Râşid* takım 363: 5.124 kuruş; Basma *Târih-i Râşid* cild-i râbi' eczâ 150: 300 kuruş; Basma eczâ *Târih-i Râşid,* takım 95: 1.420 kuruş; Basma *Târih-i Âlî*, takım 324: 3.240 kuruş; Basma *Târih-i Taberî*, takım 780: 15.600 kuruş." Mustafa Esad Efendi kitap ticareti dolayısıyla 795.343 kuruş gibi dönemine göre oldukça önemli bir servete sahip olmuştur.[116]

6 Zilhicce 1327 (19 Aralık 1909) tarihinde vefat eden Hacı Küçük Camii imamı Sahaf el-Hâc Mehmed Efendi'nin Hakkâklar Çarşısı'ndaki dükkânında bulunan kitapları, artık XX. asrın başlarında matbu kitapların, kitap pazarını neredeyse tamamen ele geçirdiklerini göstermektedir. Mehmed Efendi'nin dükkânında bazı yazma eserler varsa da, kitapların çoğu matbudur ve bunların da çok sayıda nüshası vardır.[117]

Sahaftan dönme kitapçıların yayın politikasında bir husus dikkati çekmektedir. Bu sahaf-kitapçıların hemen hemen hepsinin XIX. asrın ilk yarısında yayınladıkları eserler, ticaretlerindeki geleneksel çizgileriyle uyumludur. Asırlardır sattıkları dinî ilimlerle ilgili eserler yanında halka yönelik birtakım kitaplar ve az da olsa bazı tarih kaynaklarını basmışlardır. Bastıkları kitaplar arasında şiir, hikâye, roman, tiyatro türünde eser pek görülmez. Dükkânlarında başka yayıncıların bastıkları bu tür eserleri satmayı bile bir süre kabul etmemişlerdir. Bu tür eserler okuyucuya şehrin diğer bölgelerindeki kitapçılar ve diğer başka meslek mensupları tarafından ulaştırılmıştır. Ancak eğitimin yaygınlaşmasından ötürü oluşan yeni okuyucu kitlesi sahaf-kitapçıları da yayın politikalarını değiştirmeye zorlamıştır.

Galata ve Pera Kitapçıları ve Yabancı Dilde Kitapların Dolaşımı

XX. asrın başlarında artık matbu kitap ticaretiyle meşgul olan kitapçı dükkânları Bâbıâli yanında şehrin diğer bölgelerine de yayılmış bulunuyorlardı. Devrin gazetelerinde "Beyoğlu, Galata ve Üsküdar cihetlerinde bulunan bilumum sahaf ve kitapçılardan" bahsedildiğine göre bu bölgelerde kitapçılıkla uğraşan esnaf sayısı kayıt altına alınmayı gerektirecek kadar çoğalmış olmalıdır.[118] Galata ve Pera'daki (Beyoğlu) kitapçı dükkânlarının hemen hemen hepsi gayrimüslimler tarafından işletilmekteydi ve bir kısmı da daha XIX. asırda kurulmuştu.[119] Asrın başlarında Galata'da Batı dillerinde eserler satan bir kitapçıdan Fransız elçisi Choiseul-Gouffier şöyle söz etmektedir:

111 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1846, s. 58b.

112 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Beytülmal Kassamlığı, nr. 59, s. 48b.

113 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Beytülmal Kassamlığı, nr. 73, s. 21a.

114 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1904, s. 26a (22 Ş[aban] 1305/4 Mayıs 1888).

115 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1934, s. 12a.

116 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1934, s. 28a.

117 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 2000, s. 86a.

118 *Sabah*, 9. 3.1315, s. 2; 28. 2. 1315, s. 3. 1928 Yılında yayımlanan *Büyük Ticâret Salnâmesi*'nde İstanbul'un çeşitli bölgelerinde matbu kitap satan kitapçıların isimleri verilmektedir. Listede Beyoğlu ve Bâbıâli'de kitapçılık yapan birçok gayrımüslimin adları geçmektedir (bkz. s. 1323-1325). Arşiv belgelerinde Beyoğlu ve Galata'da kitapçılık yapan Osmanlı tebasından Rum ve Ermenilerin yanında, birçok yabancının da adı zikredilmiştir. Bunların arasında İngiliz (BOA, MF.MKT, 560/22; 967/48), Yunan (BOA, DH.MKT, 2415/39; 1072/51) ve Rus (BOA, MF.MKT, 670/11) milletlerine mensup kimseler de bulunmaktadır.

119 Johann Strauss'un tespitlerine göre 1847 yılında Beyoğlu'ndaki kitap ticaretini iki gayrımüslim yürütüyordu. Bunlardan Wick sadece bazı Fransızca romanlar satmakta, İskender adındaki Ermeni ise dinî kitapları satmamaya özen göstermekte ve ilmî kitaplar satmaktadır ("Who Read What in the Ottoman Empire (19th-20th centuries)?", *Arabic Middle Eastern Literatures,* 2003, c. 6, sy. 1, s. 46-47).

Yunanca, Latince veya Avrupa dillerinde yazılmış bir kitap satın almak istiyorsanız Bazar'daki Türklerin dükkânlarına gitmeyeceksiniz. İstanbul'da Batı dillerinde kitap satan tek bir dükkân vardır. Galata'daki bu dükkâna defalarca gittim. İki metre karelik küçük bir dükkân. İçeriye ancak kitapların üzerinden atlayarak girebiliyorsunuz. Oturacak bir yer olmadığı için kitap yığınlarının üzerine oturmalısınız. Başka yerde bulamayacağınız Fransızca, İtalyanca, Almanca ve İngilizce eserler burada mevcuttur. Bu dükkân tamamen yabancılara hitap etmektedir.[120]

Yazdıklarından anlaşıldığına göre John Auldjo, Galata'daki dükkâna bizzat gitmiş fakat almaya değer bir kitap bulamamıştır.[121]

Eminönü ve Galata bölgesindeki hanlarda da muhtemelen yabancı kitap ithali ve kırtasiye teminiyle iştigal eden gayrimüslim kitapçılar yoğunlaşmıştı. XIX. asrın sonlarında ve XX. asrın başlarında Çakmakçılar Yokuşu'ndaki Büyük Yeni Han'da H. T. Kelleciyan'ın, Perşembepazarı'ndaki Serpuş Han'da G. Pischtoff'un, Marpuççular Caddesi'ndeki Büyük Abud Efendi Han'da Misakyan ve Garipyan'ın, Zindankapı'daki Zindan Han'da C. Sphyra Freres'in, Yüksekkaldırım'daki İzmirlioğlu Han'da Z. Şişmanyan'ın ve Banka Sokak'taki Saint Pierre Han'da Depasta-Sphyra-Gerard'ın dükkânları bulunmaktaydı.[122] 1840'larda Ermeni kitapçılar da Vezirhan'a yerleşmişlerdi.[123] XIX. asrın başlarında Mercan Çarşısı'ndaki Markar (d. 1789-ö. 1845) oldukça tanınan bir kitapçıydı.[124]

XIX. Yüzyılın Kitap Piyasasının Önemli Yeni Aktörleri: İranlı Kitapçılar

İranlı kitapçılar denilen Azeri kitapçıların da İstanbul'un kitap ticaretinde önemli bir yeri vardı. Kitap basımının yaygınlaşmasından önce de İstanbul'da sahaflık yapan bazı İranlılar bulunmaktaydı. Ancak XIX. asrın ortalarından itibaren İstanbul'da hususi matbaaların yaygınlaşmasıyla[125] İranlı kitapçıların sayısının çoğaldığı ve bunların yoğun olarak izinsiz (ruhsatsız) mushaf ve diğer kitapların basım işine girdikleri görülmektedir.[126] İranlı kitapçıların bu tür faaliyetleriyle ilgili olarak çok sayıda arşiv belgesi mevcuttur.[127] İranlı kitapçıların büyük bir kısmı Hakkâklar Çarşısı'nda,[128] bir kısmı da Valide Hanı, Vezirhanı ve Kitapçı Hanı'nda bulunmaktaydılar. Çemberlitaş'ta[129] ve Yeni Cami avlusunda[130] sergi açan İranlı kitapçılar da vardı.

I. Dünya Savaşı ve Cumhuriyet Döneminde Sahaflar

İstanbul'daki kitapçılar önce Balkan Harbi'nin daha sonra da I. Dünya Savaşı'nın doğurduğu ekonomik buhranlardan son derecede etkilendiler. Ahmed Rasim'in naklettiğine göre birçok Rumeli vilayetinin elimizden çıkmasıyla İstanbul kitapçılığının belli başlı müesseselerinden beş altısı kapanmış ve Bâbıâli Caddesi'ndeki kitapçı dükkânlarından bazıları aşçı, kebapçı, bakkal dükkânı olmuştu.[131]

Sahaflar ise Cumhuriyet'ten sonra da faaliyetlerini eski Hakkâklar Çarşısı'nda sürdürmüşlerdir.[132] Hakkâklar Çarşısı'nda sahafların yanında başka mesleklere mensup esnaf da bulunmaktaydı. Bildirildiğine göre burası "sahafiye kitaplarının dışında meşhur Sahaf Raşit Efendi'nin damadı olan Necati Bey'in tarifleriyle; Yemci Ahmet Efendi, Acem Uzun İsmail, İsmail Efendi, Kâmil Miras'ın oğlunun dükkânı, Ali Ertem, Deli Hafız Lokantası, Mahmut Efendi, Baharatçı Nadir Efendi, Tatlıcı Nami Efendi ile Şemsettin Yeşil, Pulcu Cemil, Raşit Efendi, Hulusi Bey, Şükrü Efendi, ağızlıkçı, saatçi, çorapçı, tespihçi gibi pek çok karışık esnaf grubundan insanların

120 Le Comte de Choiseul-Gouffier, Ambassadeur de France à Constantinople, *Voyage Pittoresque dans L'Empire Ottoman,* Paris 1842, c. 4, s. 103-104. 1830-1831 yıllarında İstanbul'da bulunan Joseph Michaud'un eserinde elçinin yazdıkları harfi harfine tekrar edilmektedir (bkz. M. Michaud, M. Poujoulat, *Correspondance D'Orient 1830- 1831,* Bruxelles 1835, c. 2, s. 243).

121 John Auldjo, *Journal of a Visit to Costantinople,* London 1835, s. 76.

122 M. Sadettin Fidan, *Geçmişten Geleceğe İstanbul Hanları*, İstanbul 2009, s. 32, 55, 65, 189, 246, 277.

123 Erdem, "Sahhaflar ve Seyyahlar", c. 11, s. 729.

124 Strauss, "Who Read What in the Ottoman Empire", s. 46.

125 Ali Birinci, "Osman Bey ve Matbaası: Ser-kurena Osman Bey'in Hikâyesine ve Matbaa-i Osmaniye'nin Tarihçesine Medhal", *Müteferrika*, 2011, sy. 39, s. 5-6.

126 Birinci, "Osman Bey ve Matbaası", s. 23-25.

127 BOA, DH.MKT, 2437/21; 2745/12; BOA, MF.MKT, 387/62; 392/2; 407/31; 433/50; 434/35; 628/41; 629/5; 629/52; 647/6; 845/8;

128 *Rûznâme-i Cerîde-i Havâdis*'te (13 Şevval 1277, sy. 123, s. 4.) çıkan, bir kitabın satış yerleri ile ilgili ilanda "Sahâflar Çârşûsu'nda Ahmed Efendi'nin dükkânında ve Bâyezîd'de Acem kitâpçılarında" denildiğine göre İranlı kitapçıların bir kısmı da XIX. asrın ortalarında Beyazıt bölgesine yerleşmişlerdi.

129 BOA, MF.MKT, 411/10.

130 BOA, MF.MKT, 434/21.

131 Ahmed Rasim, *Muharrir Bu Ya,* haz. Hikmet Dizdaroğlu, Ankara 1969, s. 153-155.

132 Cumhuriyet'ten sonra Bâbıâli'de, Beyazıt ve çevresinde, Hakkâklar Çarşısı'nda sahaflık ve kitapçılık yapanların bir listesi Server R. İskit'in *Türkiyede Neşriyat Hareketleri Tarihine Bir Bakış* adlı eserinde mevcuttur (İstanbul 1939, s. 270-272).

ve ticaret erbabının da bulunduğu bir durumda imiş."[133] 6 Ocak 1950 tarihinde Sahaflar Çarşısı'nda çıkan bir yangında buradaki dükkânlardan on beşi yanınca, İstanbul Belediyesi diğer ahşap dükkânları da kaldırarak burada Türk üslubunda bir kitap çarşısı inşa ettirmiş ve on ikisi çift katlı olmak üzere, yaptırılan yirmi üç dükkâna tekrar kitapçıları yerleştirmiştir.[134] 12 Eylül sonrasında da çarşının ortasına İbrahim Müteferrika'nın büstü konmuş ve mevcut bazı tenteli prefabrik dükkânlar da düzenlenerek çarşıdaki dükkân sayısı arttırılmıştır.[135]

İstanbul'daki sahaf dünyasını önce 1980'den sonra Türkiye'de meydana gelen değişiklikler, ardından 1990'larda bilgisayarın yayın dünyasına girişi ve 2000'li yıllarda internet ortamı derinden etkilemiştir. Bugün Sahaflar Çarşısı eski kimliğini kaybederek daha çok ders kitabı, test kitapları, turistik kitapların satıldığı bir yere dönüşmüştür.

Öte yandan, 1990'lardan itibaren sahaflık mesleğini icra edenlerin sayısında dikkate değer bir artış görülmektedir. 2007'den bu yana Beyoğlu Belediyesi tarafından başlangıçta Gezi Parkı'nda sonrasında Tepebaşı'nda Eylül ayı içinde düzenlenen Beyoğlu Sahaf Festivali'nin 2012'de yapılan 6'ncısına 68 sahaf katılması bu artışa işaret eder. Sahaf dükkânları Beyoğlu'nda Aslı Han Pasajı (Eski Krepen Pasajı), Kadıköy'de Kafkas Pasajı ve Bahariye bölgesinde yoğunlaşmaya başlamakla birlikte Beyazıt, Sarıyer, Ortaköy ve Şişli semtlerinde de az sayıda olsa da sahaf dükkânı bulunmaktadır.

1990'lardan sonra yaşanan önemli bir gelişme de bir yandan Arap harfli yazma ve basılı kitabın alım-satımının azalmaya başlaması, diğer yandan görsel açıdan dikkat çeken her türden malzemenin dolaşıma girmesi olmuştur.

Sahaflar Loncası ve Şeyhleri Üzerine

Osmanlı döneminde sahaflar, diğer meslek grupları gibi bir lonca şeklinde teşkilatlanmışlardı. Ancak sahaflar loncasının hangi tarihte teşekkül ettiğini bilemiyoruz. Muhtemelen XV-XVI. asırlarda sahafların sayısı bir lonca bünyesinde teşkilatlanmalarını gerekli kılmamıştır. XVII. asırda diğer birçok meslek grubunda olduğu gibi sahaflıkta da önemli gelişmeler olmuştur. Sahaflar XVIII. asrın ortalarında gedik sistemine girdiklerinde bağlı oldukları bir loncanın da mevcut olması gerekir.[136] Zira *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nde ve XVII. asra ait *Surnâme*lerde de sahaflar bir esnaf grubu olarak ele alınır. Evliya Çelebi sahaf esnafından bahsederken pirlerinin bir yerde Abdullah Yetîmî, başka bir yerde de Ebâzer-i Gıffârî olduğunu nakleder.[137] Evliya Çelebi ayrıca sahafların ulema sınıfı ile ilişkisinden dolayı ulemaya has kıyafet taşıyıp merasimlerde "kadıasker alayında taht-ı revanlar üzre dükkânlarında niçe bin kitabı zeyn idüp alay ile ubur" ettiklerini söyler.[138] Tarihçi Âli de saraydaki düğünlerden biri dolayısıyla yapılan şenliklerde padişaha hediye sunan esnaf gruplarını sayarken sahaflardan da söz eder ve sahaf taifesinin kıymetli kitaplardan oluşan hediyelerini nasıl takdim ettiklerini anlatır.[139] Herhâlde Evliya Çelebi'nin ve *Sûrnâme*lerin sahaf esnafıyla ilgili nakillerinden hareketle diğer birçok esnaf teşkilatı gibi sahafların da XVII. asrın ortalarında lonca yapılanmasına sahip bir esnaf teşkilatı hâline geldiği söylenebilir. Belgelerden elde ettiğimiz bilgilere göre sahaf esnafı teşkilatında şeyh/kethüda, tellallar ve bölükbaşılar görev yapmaktaydı.

Sahafların teşkilat bünyesine girebilmeleri için diğer loncalarda olduğu gibi izlenecek bir yol var mıydı?[140] Sahaf olabilmek için bazı niteliklere sahip olmak gerekiyor muydu? Belgelerde ve yazılı kaynaklarda bu konuda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Bu yüzden usta-çırak ilişkisinin mahiyetini, eğer böyle bir sistem varsa, çıraklıktan ustalığa geçişin süresini ve nasıl gerçekleştiğini bilemiyoruz. Sahafların okuma-yazma yanında belli seviyede Arapçaya da vakıf olmaları gerektiğinden mesleğe gireceklerin bu özelliklere sahip olup olmadıklarının tespit edilip edilmediği, eğer böyle bir usul varsa nasıl uygulandığı da meçhulümüzdür.

Sahaflar ticari faaliyetlerini birkaç asır sahaflar şeyhinin nezareti altında yürütmüşler, XIX. asrın ikinci yarısında ise şeyhin yerini kethüda almıştır. C. White,

133 İşli, "İstanbul'da Kitap ve Sahaflık", s. 98.

134 Halûk Y. Şehsuvaroğlu, *Asırlar Boyunca İstanbul,* İstanbul 1953, s. 90; Aslan Kaynardağ, "Çeşitli Yönleriyle İstanbul Sahaflar Çarşısı", *Tarihte Doğu-Batı Çatışması: Semavi Eyice'ye Saygı,* haz. Ertan Eğribel ve Ufuk Özcan, İstanbul 2005, s. 606; İşli, "İstanbul'da Kitap ve Sahaflık", s. 98-99.

135 İşli, "İstanbul'da Kitap ve Sahaflık", s. 100.

136 Sahaf Gediği konusuyla ilgili olarak ayr. bkz. İsmail E. Erünsal, *Osmanlılarda Sahaflık ve Sahaflar*, İstanbul 2013, s. 270-289.

137 Evliya Çelebi, *Seyahatnâme,* haz. Orhan Şaik Gökyay, İstanbul 1998, c. 1, s. 225, 291.

138 Evliya Çelebi, *Seyahatname,* c. 1, s. 225, 291. Radavî'nin *Fütüvvetnâme*'sinde de eski kitap alıp satanların pirinin Abdullâh-ı Yetîmî olduğu ve silsilelerinin onun vasıtasıyla Selmân'a, ondan da Hz. Ali'ye çıktığı nakledilir (bkz. Ali Torun, *Türk Edebiyatında Türkçe Fütüvvet-nâmeler Üzerine Bir İnceleme*, Ankara 1998, s. 148).

139 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Câmiu'l-buhûr der Mecâlis-i Sûr,* haz. Ali Öztekin, Ankara 1996, s. 156; Mehmet Arslan, *Türk Edebiyatında Manzum Surnâmeler: Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri*, Ankara 1999, s. 422-423.

140 Diğer esnaf teşkilatlarıyla ilgili bilgiler de genellikle belgelere dayanmamakta, *Fütüvvetnâme*'lerde verilen bilgilerden hareketle kıyas yoluyla bilgi oluşturmaya çalışılmaktadır.

sahaflar şeyhinin esnafın en yaşlı ve en saygın kişileri arasından seçildiğini söyler.[141] Sahaflar aralarından seçtikleri meslekte kıdemli, tecrübeli ve bilgi sahibi bir kişiyi kadıya arz ederler ve kadı da uygun gördüğünü bir ilamla Divan'a gönderir; çıkan karar üzerine de tayin edilen kişiye bir berat verilirdi. Şeyhin tayini gibi azli de meslek mensuplarının toplanıp karar vermeleri ve kadının da bu kararı tasdik etmesi ile gerçekleşirdi. Şeyhler "ferağ" yoluyla, yani kendi istekleriyle de görevlerini bırakabilirlerdi.

Kethüdalık isim ve fonksiyon olarak XVIII. yüzyıldan itibaren giderek yerleşmiş olmakla birlikte,[142] XVIII. asra ve XIX. asrın başlarına ait sahaflarla ilgili belgelerde kethüdadan genellikle bahsedilmez. XVIII. asrın sonlarında sahaflarla ilgili olarak çıkarılan birkaç fermanda, esnaftan sorumlu kişi olarak sahaflar şeyhi gösterilir.[143] XIX. asrın ortalarından itibaren sahaflar kethüdası ön plana çıkmış ve bu esnaf grubunun devletle olan münasebetlerini yürütmeye başlamıştır.[144] Kethüda da sahaflar şeyhi gibi esnaf tarafından seçilirdi. Tayinle belirlendiği nadir hâllerde bile esnaf çoğunluğunun tasvibi zorunlu idi. "Seçim için ustalar, kadının huzuruna adayla birlikte giderek, onu kethüda olarak seçmiş bulunduklarını şifahen beyan ederler, kethüda adayı da seçimi kabul ederek esnafın yönetimini hakkaniyetle yürüteceğine söz verdikten sonra kadı, seçim tutanağı diyebileceğimiz *hüccet*i defterine kaydeder ve konuyla ilgili i'lâmı Divan'a gönderirdi."[145] Gelen beratın aslı esnafa verilir, kopyası da Sicil Defteri'ne kaydedilerek muamele tamamlanırdı.[146]

İstanbul sahaflarının bugün yaşayan en büyük ustası uzun yıllar mezat yöneticiliği de yapan İbrahim Manav'dır.[147] Mesleğe hizmet veren yaşayan kıdemli sahaflar arasında Lütfullah Seymen (Müteferrika Sahaf), Muhittin Salih Eren (Eren Kitabevi), E. Nedret İşli ve Puzant Akbaş (Turkuaz Kitabevi) sayılabilir.

141 White, *Three Years in Constantinople*, c. 2, s. 158.

142 Mehmet Genç, *Osmanlı İmparatorluğunda Devlet ve Ekonomi*, İstanbul 2000, s. 296.

143 BOA, C.BLD, nr. 7269; BOA, C.MF, nr. 5641; BOA, MAD, nr. 10221; Şer'iye Sicilleri Arşivi, İstanbul Mahkemesi, nr. 76, s. 10-11.

144 Suraiya N. Faroqhi'nin "XVII ve XVIIII. asır İstanbul'unda ve muhtemelen de Türkçe konuşulan diğer şehirlerde loncaların faaliyetlerini yürütme sorumluluğunun kethüdaya ait olduğu" şeklindeki genellemesinin en azından İstanbul sahafları loncası için doğru olmadığı görülmektedir (bkz. "Guildsmen and Handicraft Producers", *The Cambridge History of Turkey,* Cambridge 2006, c. 3, s. 350. Ayrıca Rifat Özdemir'in bir çalışmasında tespit ettiği verilere göre XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu'nun çeşitli şehirlerindeki esnaf yöneticilerine farklı adlar verildiği ve Faroqhi'nin genellemesinin "Türkçe konuşulan diğer şehirleri de" kapsayamayacağı anlaşılıyor (bkz. Rifat Özdemir, *Antakya Esnaf Teşkilatı (1709-1860)*, Antakya 2007, s. 19-20).

145 Genç, *Osmanlı İmparatorluğunda Devlet ve Ekonomi,* s. 296.

146 Kethüda seçiminde yapılan bürokratik işlemler için bkz. Halil İnalcık, "The Appointment Procedure of a Guild Warden (Kethüda), *WZKM*, 1986, c. 76, s. 135-142.

147 Emin Nedret İşli, "Sahaflar", *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul 2010, s. 788.

Kitap Müzayedeleri

Sahaflar şeyhi müzayede işlerini "sahaf dellâlı",[148] "kitab dellâlı"[149] ve bazen de "sahaf münâdîsi"[150] ve "münâdî"[151] diye adlandırılan tellallar vasıtasıyla yürütmekteydi. Tellallar satıcı ile alıcı arasında alışverişi gerçekleştiren en önemli aracılardı. XVI. asırda kaleme alınmış mesleklerle ilgili bir eserde kitap tellallarının uyması gereken kurallar şöyle verilmiştir: Kitapları kaybedecek, tenkit ve yerecek kimselere satmamak. Bidat ehlinin, sapıkların, müneccimlerin kitaplarıyla *Siretü Antere* gibi yalanlarla dolu kitapları satmamak. Kâfirlere, mushaf ve hadis ve fıkıhla ilgili eserleri satmamak."[152] Tellallar müzayedeler dışında da dükkân dükkân dolaşarak kitapların satışına aracılık ederler, yaptıkları görev karşılığında satış tutarının %1-2'si arasında bir ücret alırlardı.

Birçok esnaf teşkilatında kethüdanın yardımcısı olarak görev yapan yiğitbaşıya sahaf teşkilatında rastlamamaktayız. Buna mukabil bazı belgelerde adı "sahaflar bölükbaşısı" olarak geçen bir görevliden[153] bahsedilmektedir. Öyle anlaşılıyor ki Kapalıçarşı'nın inzibatının teminini sağlayan bölükbaşılar dışında, sahaf esnafının düzenini sağlamak için de bu esnaf grubunun kendi aralarından seçtikleri bu tür görevliler bulunmaktaydı.

Sahafların ticari hayatında ve kitap temininde müzayedeler önemli bir yere sahipti. İstanbul'daki kitap müzayedeleri genellikle Bedesten'de ve bitişiğindeki Sahaflar Çarşısı'nda yapılmaktaydı. İnciciyan,

148 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Havass-ı Refîa Mahkemesi, nr. 469, s. 20a.

149 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Diyarbakır, nr. 296.

150 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 815, s. 61b; nr, 1664, s. 59a. 24 Ş[aban] 1242 (23 Mart 1827) tarihli bir belgede de Hafız Mehmed Efendi'den" esnâf-ı merkume münâdîlerinden" şeklinde söz edilmektedir (bkz. Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1191, s. 36a).

151 BOA, DBŞM.ZMT, nr. 13978, s. 18; BOA, MAD, nr. 9738, s. 76; Şer'iye Sicilleri Arşivi, Beytülmal Kassamlığı, nr. 45, s. 67b; nr. 49, s. 55a.

152 Bkz. Şemseddin Muhammed b. Tolun es-Sâlihî ed-Dımaşkî, *Nakdü't-tâlib li-zeğali'l-menâsıb*, haz. Muhammed Ahmed Dehmân ve Hâlid Muhammed Dehmân, Beyrut 1992, s. 190.

153 Şer'iye Sicilleri Arşivi, İstanbul Mahkemesi, nr. 67, s. 41; nr. 90, s. 66a; Şer'iye Sicilleri Arşivi, Rumeli Sadareti, nr. 419, s. 61b; BOA, A.DVN.RSK, nr. 129, s. 189.

Bedesten'den bahsederken, Bedesten'in dört kapısının, önünde yapılan mezat yerlerine göre adlandırıldığını ve Kitapçılar Kapısı'nın önünde de her türlü kitabın mezada çıkarıldığını söyler.[154] Fatih Camii avlusunda da daha çok dinî ilimlerle ilgili kitapların müzayedeleri yapılmaktaydı.[155] Ulema sınıfına mensup kimselerin kitapları ise genellikle Süleymaniye'deki Fetvahane'de[156] ve yine aynı yerdeki Kazasker Kapısı'nda mezat edilmekteydi.[157] Bu mekânın seçilmesinin en önemli sebebi muhtemelen hem buradaki mevcut müşteri potansiyeli yani bu tür kitapların alıcılarının daha çok bu çevrede bulunması dolayısıyla kitapların değerine satılma ihtimalinin bulunuşu, hem de ulema sınıfına mensup olanların burada düzenlenecek bir müzayedeye katılımlarının kolay olmasıydı. Devlet adamlarının kitaplarının da Sahaflar Çarşısı dışında bazen Bâbıâli'de bazen de konaklarında[158] mezat edildiğini görüyoruz.

Devlet tarafından müsadere edilen eşya arasında bulunan kitapların müzayedesi ise Bâb-ı Hümayun,[159] Bâb-ı Defterî,[160] Bâbıâli,[161] Bezzazistan ve Fatih Camii avlusunda gerçekleştiriliyordu. Bu müzayedelere katılan kimseler arasında çok sayıda da sahafın yer aldığını görmekteyiz. Satışa sunulan koleksiyonun özelliği ve sahibinin mesleği dolayısıyla müzayede için farklı yerlerin de seçildiği görülmektedir. Mesela Mehmed Necib Efendi'nin kütüphanesindeki yabancı dilde yazılmış kitaplar Bâbıâli'de Tercüme Odası'nda müzayede edilmişti.[162]

Sahaflar Çarşısı'ndaki müzayedeler genellikle salı günleri yapılmaktaydı. Ancak çeşitli gazete ilanlarından öğrendiğimize göre özel koleksiyonların satışı için salı dışında da gerektiğinde kitap müzayedesi yapılmaktaydı. Vakanüvis Ahmed Lütfi Efendi'nin kitapları pazartesi ve salı,[163] Londra'da vefat eden Selim Faris Efendi'nin kitapları pazartesi ve perşembe,[164] Özbekler Tekkesi Şeyhi Süleyman Efendi'nin kitapları salı ve perşembe[165] ve Halit Molla'nın kitapları da pazar günü[166] satılmıştı. Koleksiyonun zenginliğine göre müzayedeler günlerce devam edebiliyordu. Sahaflar Çarşısı'ndaki müzayedelerde satılacak kitaplar, sahaflar şeyhinin/kethüdasının veya esnaftan birinin dükkânına getirilmekte ve gerekli düzenlemeler yapıldıktan sonra da tellallar vasıtasıyla satışa sunulmaktaydı.

1980'lerden sonra İstanbul'da kitap müzayedesi yeniden revaç bulur. Türkiye'deki ekonomik değişim ve gelişime paralel olarak özellikle Arap harfli yazma ve basmalara talip olan yeni bir müşteri tipi ortaya çıkmıştır. Bu tip alıcının dikkatini celp etmek için çoğu zaman görsel bakımından üzerinde çok çalışılmış müzayede katalogları hazırlanmakta ve müzayedeler kimi zaman lüks otellerde yapılmaktadır. Bu tarz kitap müzayedesinin öncülüğünü Librairie de Péra başlatmıştır. İlk müzayedesini yaptığı yıldan (1985) itibaren -kesintilere rağmen- yaptığı müzayede sayısının 72'ye ulaştığı son yaptığı müzayededen (17 Şubat 2012) anlaşılmaktadır.

Kitap müzayedesi yapma İstanbul sahafları arasında hâlen devam etmekte olan bir etkinlik olmakla birlikte süreklilik arz edenlerin sayısının az olduğu dikkat çekmektedir. Vefatlar (mesela Alaettin Eser'in vefatı) ve başka sebeplerden dolayı yukarıda belirtilen Librairie de Péra gibi uzun edimli olmamaktadır. Ya da 183'üncüsü 21 Eylül 2013'te düzenlenen Pazar Mezatı'nda olduğu gibi sadece kitap değil efemera, belge, obje ve başka türden her çeşit malzemenin satılması söz konusudur.

154 P. G. İnciciyan, *XVIII. Asırda İstanbul*, çev. Hrand D. Andreasyan, İstanbul 1956, s. 27.

155 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 744, s. 61a; nr. 748, s. 3b.

156 "Müteveffâ-yı mezbûrun İstanbul'da Vezneciler'de Sabuncu Hanı'nda odada mahfûz kütübü olup Bâb-ı Hazret-i Fetvâ-penâhî'de bey' olunan" (Şer'iye Sicilleri Arşivi, Beytülmal Kassamlığı, nr. 55, s. 22a); "Müteveffâ-yı mûmâ-ileyhin bi'l-cümle kütübi Bâb-ı Fetvâ-penâhî'de Sadaret-i Rûm-ili mutasarrıflarına mahsûs dâireye nakl ve bi'l-müzâyede bey' olunduğu" (Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1664, s. 59b, 68a; ayrıca bkz. Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1677, s. 7a; nr. 1715, s. 16a, 25a; nr. 1716, s. 16b, 25a; nr. 1784, s. 97; nr. 1800, s. 30a, 39b; nr. 1803, s. 47a; nr. 1808, s. 92a; nr. 1817, s. 19a; nr. 1833, s. 24a-b; nr. 1834, s. 18a.

157 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 737, s. 38b.

158 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1751, s. 49b; nr. 1888, s. 82b; nr. 1751, s. 61b.

159 BOA, DBŞM.MHF, nr. 12713, 12624, 13168; Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1216, s. 64b. "Bu bendeleri bundan evvel Bâb-ı Hümâyûn'da müzâyede olunan kitablardan Şeyh hattı olmak üzre bir *En'âm-ı Şerîf* altmış guruşa kulunuz üzerinde kalup" (BOA, D.BŞB, 1/46).

160 BOA, DBŞM.MHF, nr. 12646; Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1191, s. 36a; nr. 1274, s. 46a; nr. 1299, s. 80a.

161 TSMA, nr. D. 1021; BOA, DBŞM.MHF, nr.13293; BOA, DBŞM.ZMT, nr. 13978.

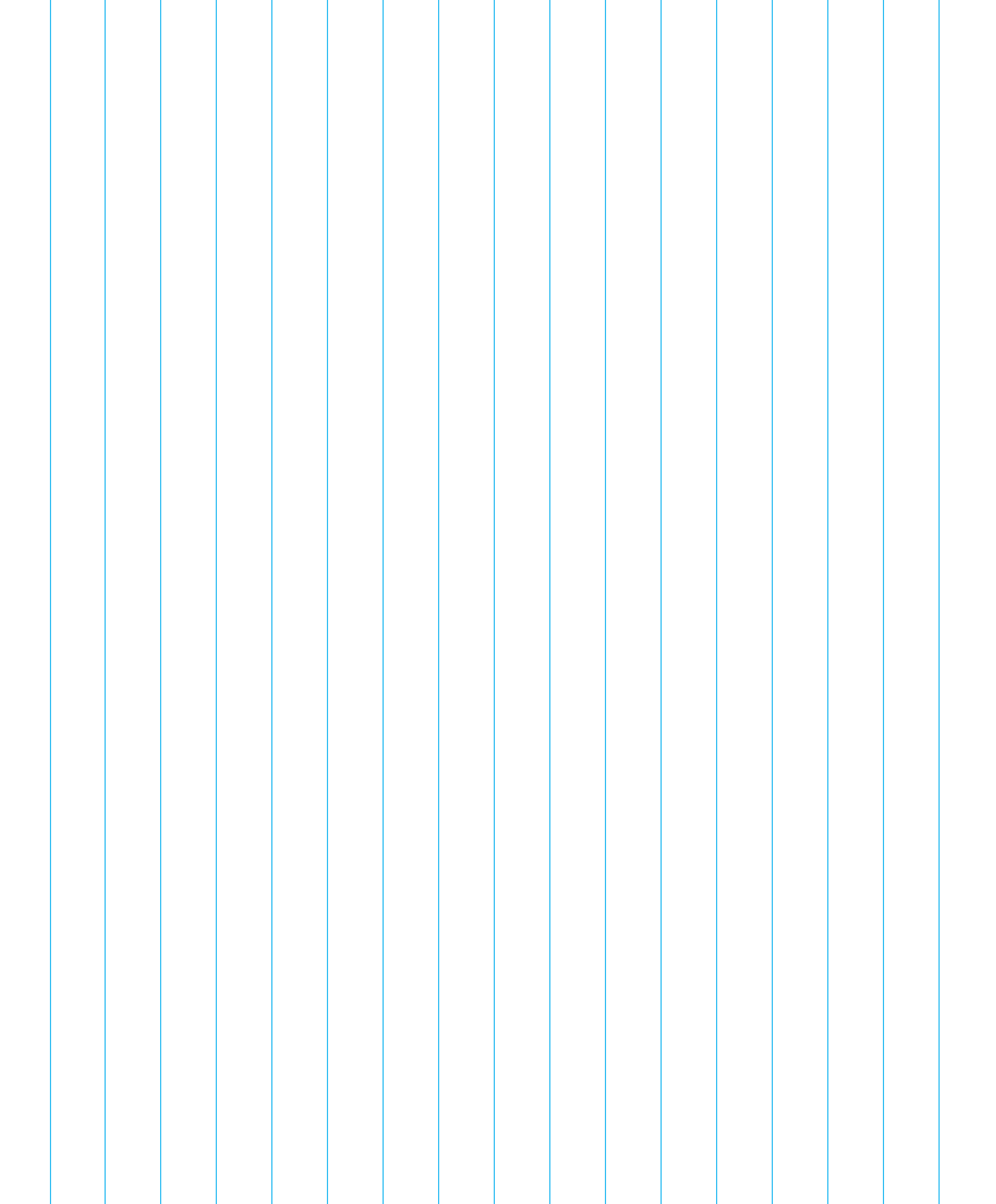
162 Şer'iye Sicilleri Arşivi, Kısmet-i Askeriye, nr. 1706, s. 94a.

163 *Sabah*, 20. 1. 1326 R[ebiülahir]/2 Nisan 1910, sy. 7374.

164 *Sabah*, 21. 11. 1326 R[ebiülahir]/3 Şubat 1911, sy. 7675.

165 *Sabah,* 14. 07. 1306 R[ebiülahir]/26 Eylül 1890, sy. 387.

166 *Sabah,* 25 Mart 1920, sy. 10 971.



“SÖZ BİR NESNEDİR Kİ, ZÂİL OLMAZ”:

OSMANLI İSTANBUL’UNDA HAMZANÂME GELENEĞİNE GÖRE KAMUSAL OKUMA

(HİKÂYE-RESİM-KİTAP)

TÜLÜN DEĞİRMENCİ*

Sinan Paşa (ö. 1486) meşhur eseri *Tazarru‘nâme*’sini yazma sebebini:

> Söz bir nesnedür ki, zâil olmaz, kıyâmete değin turur; gâh olur ki nice meclislerde okundukça du‘â-yı hayra sebep olur. Vakt olur ki bir du‘âsı makbûl kişiye tuş gelür; bir ağzı kutlu, dili tatlı azîze şeş gelür…

diye anlatır. Sözlerinin devamında ise, duası makbul kişinin himmetiyle ahirette kurtuluş umar.[1] Burada Sinan Paşa’nın “söz” kelimesini seçmesi/kullanması herhâlde bir tesadüf değildi. Yazdığı eserin sözel bir ortamda, yani yazının ve sözün beraber olduğu bir iletişim biçimi içinde kullanılacağını biliyordu. Bu yüzden de sözünün kıyamete kadar kalacağını söylüyordu. Bir başka deyişle, Osmanlı kültüründe “söz” öyle uçup gitmiyordu şimdilerde olduğu gibi; yazı ile söz arasındaki ayrım -şayet varsa- günümüzdeki gibi keskin değildi. Nitekim son zamanlarda yapılan çalışmalarda da, Osmanlı kültürünün özünde yazılı bir kültür değil, sözel bir kültür olduğu ve Osmanlı yazarlarının “sözel okuryazarlardan” oluşan bir topluluğa hitap ettiği; dahası Osmanlı kültürünün yazılı kısmının ise çok sınırlı bir okuryazar çevresinde kaldığı dile getirilen bir mevzudur.[2]

Bu da gösteriyor ki eğer Osmanlı’da yaygın bir okuma kültürünün varlığını, daha doğrusu niteliğini sorgulayacaksak, sadece günümüze ulaşan elyazmalarının sayısı, türü, içeriği ya da tereke defterleri gibi “katı kanıtlar”dan öteye giderek içinde her türlü sözel, hatta görsel iletişim biçiminin de yer aldığı geniş bir dünya kurgulamalıyız. Bu tür bir çalışma, sözlü kültürün izini bulacağımız her tür dönem anlatısını ve de görsel malzemeyi en az elyazmalarının kendisi ve arşiv belgeleri kadar ciddiye alarak kullanmayı zaruri kılar. Bu yazıda amaçlanan, Osmanlı İstanbul’unda okuma gelenekleri üzerinde bu konudaki kısıtlı yayın ve kaynaklardan yola çıkarak bazı bilgiler vermek ve ardından da popüler bir edebiyat eseri olan *Hamzanâme*’nin Osmanlı yazınındaki yolculuğundan yola çıkarak yukarıda sözü edilen dünyayı kurgulamak üzere kimi gözlemlerde bulunmaktır.[3]

Osmanlı İstanbul’unda Yüksek Sesle Okuma Geleneğine Kısa Bir Bakış

Osmanlı’da sesli ve sessiz okumanın tarihî seyri üzerine, ne yazık ki Avrupa’daki okuma gelenekleri üzerine yapılan çalışmalara benzer sistematik araştırmalar henüz yapılmamıştır.[4] Bu yüzden, Osmanlı kültüründe sesli ve sessiz okumanın tarihî hakkında genel bilgiler vermek oldukça güçtür. Bu konu üzerine yapılan bazı yayınlarda sesli kitap okuma geleneğinin Selçuklular devrinden itibaren var olduğu dinî ve edebî belirli metinlerin yüksek sesle okunduğu ve bu geleneğin Osmanlı’da devam ettiği söylenir.[5] Halil İnalcık ise erken devir Osmanlı

* Pamukkale Üniversitesi. Bu yazının ortaya çıkmasını sağlayan Hatice Aynur’a; çalışma boyunca gerekli tüm yayınları temin eden Mustafa Birol Ülker’e; makaleyi basımından önce okuyarak görüşlerini paylaşan Serpil Bağcı ve “anonim” hakemlere; ayrıca yardımları ile çalışma sürecini kolaylaştıran ve de eğlenceli hale getiren Aslıhan Gürbüzel, Kahraman Şakul ve Günhan Börekçi’ye teşekkür ederim.

1 Sinan Paşa, *Tazarru‘nâme*, haz. A. Mertol Tulum, 1971, s. 14.

2 Mehmet Kalpaklı, “Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi ve Osmanlı Kültürünün Sözelliği/İşitselliği”, *Evliyâ Çelebi’nin Sözlü Kaynakları*, Ankara 2012, s. 85-86.

3 Burada “Osmanlı” kelimesi ile geniş bir coğrafyaya yayılmış ve her anlamda pek çok çeşitliği barındıran bir imparatorluğun tümü değil daha çok İstanbul kastedilmektedir.

4 Avrupa okuma tarihî ile ilgili bkz. Alexis Weedon (seri ed.), *The History of the Book in the West: A Library of Critical Essays*, V c., Farnham 2010.

5 Zehra Öztürk, “Eğitim Tarihimizde Okuma Toplantılarının Yeri ve Okunan Kitaplar”, *Değerler Eğitimi Dergisi*, 2003, sy. 1, 131-155; Zehra Öztürk, “Osmanlı Döneminde Kıraat Meclislerinde Okunan Halk Kitapları”, *TALİD,* Eski Türk Edebiyatı Tarihi I, 2007, c. 5, sy.

kroniklerinden bazılarının yüksek sesle okunmak üzere yazıldıklarını, metinlerdeki nida sözlerinin bunu gösterdiğini belirtir.[6] Tüm bu değinmelere rağmen ne yazık ki bu geleneğin tarihsel sürekliliğini takip etmek için gerekli çalışmalar henüz yapılmamıştır. Bununla birlikte, Osmanlı'nın ilk yıllarından beri var olan belirli bir gruba yüksek sesle kitap okuma geleneğinin devamına ilişkin bazı bilgileri satır aralarında bulmak da mümkündür ki ilerde yapılacak ya da hâlihazırda devam eden çalışmalarla bu bilgilerin zenginleşeceği de muhakkaktır. Kuşkusuz günümüze ulaşan bilgilerin büyük bir çoğunluğu da İstanbul merkezli bir okuma geleneği hakkındadır. Mesela ünlü Fransız kitap koleksiyoncusu Antoine Galland (ö. 1715), İstanbul'da, Bedesten'deki kitapçıların üç ya da beş akçe karşılığında, uzun kış gecelerinde kendilerine eğlence arayan müşterilerine *İskendernâme*'den bölümler okuduklarını söylemektedir.[7] Bu geleneğin sarayda da olduğu, Osmanlı sultanlarına yüksek sesle kitap okunduğu bilinir. Söz gelimi, Osmanlı tarihçilerinden Abdurrahman Abdi Paşa (ö. 1692), Sultan IV. Mehmed'e geçmiş sultanların başarılarını anlatan tarihler okuduğunu söyler. Okuduğu metinlerden biri de I. Selim'in (1512-1520) Şah İsmail ile (1487-1524) yaptığı Çaldıran Savaşı (1514) hakkındadır.[8]

Sarayda ve saray çevrelerinde kitap kültürünün canlılığı hakkında şüphe olmamakla birlikte -özellikle, saray atölyesinde resimli kitap üretimi bağlamında, bu canlılığı Fatih Sultan Mehmed devrinden itibaren kolaylıkla takip edebiliriz- kitapların İstanbul'da daha geniş kitleler için nispeten kolay ulaşılabilir hâle gelmesi olasılıkla XVII. yüzyıl ve sonrasına denk gelmektedir. Nitekim tam da bu dönemden itibaren, özellikle de XVIII. yüzyılda, İslam dünyasının önemli merkezlerinde kitap üretimi ve tüketiminde görece bir artışın gözlendiği dile getirilir. Söz gelimi, Nelly Hanna, Kahire üzerine yaptığı çalışmasında XVII. yüzyıldan itibaren Kahire, Şam, Halep ve İstanbul gibi büyük merkezlerde kitap üretiminin arttığını, çok sayıda sözlü anlatının popüler bir dille yazıya geçirildiğini söyler. Hanna'ya göre bu artışta orta sınıfın alım gücü, okuma yazma oranlarındaki artış ve Avrupa'dan ithal edilen kâğıt fiyatlarının düşmesi gibi pek çok farklı faktör etkiliydi.[9] Kuşkusuz kitap üretimindeki bu görece bolluk İstanbul'un da aralarında bulunduğu pek çok şehirde kütüphane sayılarının artışına da sebep olur. [10]

İsmail E. Erünsal'ın Osmanlı vakıf kütüphaneleri üzerine yazdığı kapsamlı çalışmasındaki tespitleri de bu yöndedir. XVII. yüzyılın sonlarında ulema ve öğrencilere açık medrese ve türbe kütüphaneleri, hem ulema ve öğrencilere hem de halka açık cami ve tekke kütüphaneleri dışında müstakil kütüphaneler kurulmaya başlar. Bu kütüphanelerin ilk örneği 1661'de kurulan Köprülü Kütüphanesi'dir. Erünsal, Köprülü Kütüphanesi'nin ilk müstakil kütüphane olma özelliğini Köprülü Mehmed Paşa'nın yapmayı tasarladığı külliyeyi tamamlamadan ölmesine borçlu olduğunu söylese de, XVII. yüzyıl başından itibaren imparatorluğun büyük merkezleri dışında, diğer bölgelerde de kurulan kütüphanelerin sayısında da bir artış görüldüğünü, XVIII. yüzyılda ise bu artışın çok daha önemli boyutlara ulaştığını belirtir. Erünsal'a göre bunun nedenlerinden biri okuma yazma oranının artışı olmakla birlikte, esas sebep halkın ihtiyacından çok, medrese öğrencilerinin ihtiyaçlarıdır. Dahası bu dönemde sadece kütüphanelerin sayısı artmamış, kütüphanelerin koleksiyonları da yapılan bağışlarla zenginleşmiştir.[11]

XVII. yüzyıldan itibaren albüm resimlerinde ellerinde kitapları ya da cönkleri ile betimlenen iyi giyimli genç tasvirlerinin daha fazla karşımıza çıkmaya başlaması ise İstanbul'da yaygınlaşan kitap kültürünün resim sanatındaki tezahürleri olmalıdır. Bu konudaki ilginç bir örnek İsveç Elçisi Ralamb için XVII. yüzyıl ortalarında hazırlanan bir kıyafet albümünde yer alır.[12] Çoğunlukla Avrupalı müşteriler için hazırlanan kıyafet albümlerinde Osmanlı topraklarında yaşayan farklı meslek ve etnik

9, s. 401-445.

6 Halil İnalcık, "The Rise of Ottoman Historiography", *Historians of the Middle East*, ed. B. Lewis ve P. M. Holt, London 1962, s. 157.

7 Antoine Galland, *İstanbul'a Ait Günlük Hâtıralar* (*1672-1673*), çev. Nahid Sırrı Örik, Ankara 1998, c. 1, s. 210.

8 Abdurrahman Abdi Paşa, *Vekâyi'nâme*, haz. Fahri Ç. Derin, İstanbul 2008, s. 237-238.

9 Nelly Hanna, *In Praise of Books: A Cultural History of Cairo's Middle Class, Sixteenth to Eighteenth Century,* New York 2003, s. 81-89. İstanbul için de benzer bir durum söz konusudur. XVII. yüzyıl ortalarında İstanbul'daki en ucuz kâğıtlar çoğunlukla İtalya'dan geliyordu. XVIII. yüzyıldan itibaren ise Fransız kâğıtları da Osmanlı piyasasına girdi. Bkz. Osman Ersoy, *XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Türkiye'de Kâğıt,* Ankara 1963, s. 19-26.

10 Hanna, *In Praise of Books*, s. 81-89.

11 İsmail E. Erünsal, *Türk Kütüphaneleri Tarihi II: Kuruluştan Tanzimat'a Kadar Osmanlı Vakıf Kütüphaneleri,* Ankara 1988, s. 54-56. Frédéric Hitzel de özellikle Evliya Çelebi'den aktardığı bilgilerle XVIII. yüzyılda İstanbul'daki kitap ticaretinin canlılığına dikkat çeker. Bkz. Frédéric Hitzel, "Manuscrits, Livres et Cultura Livresque à Istanbul", *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée,* Série Historie, 87-88, ed. Sylvie Denoix, Aix-en-Provence 1999, s. 19-38.

12 Tadeusz Majda, "Râlamb'ın Türk Kıyafetleri Albümü", *Alay-ı Hümayun, İsveç Elçisi Râlamb'ın İstanbul Ziyareti ve Resimleri, 1657-1658,* ed. Karin Âdahl, çev. Ali Özdamar, İstanbul 2006, s. 223.



1- Genç (I. Ahmed Albümü)

gruplara mensup kişilerin portreleri betimlenir. Ralamb'ın *Kıyafetnâme*'sindeki söz konusu tasvirde ise figürün altında herhangi bir meslek ve kişi ismi veyahut da etnik kimlik belirtilmez; sadece İstanbullu olarak tanımlanır betimlenen figür. Tasvirde sakalsız, genç bir erkek, belli ki tam olarak giymeye vakit bulamadığından omuzuna bağladığı kenarı kürklü kaftanının püskülünü sallayarak pürneşe içinde yürürken betimlenir. Giysisinin kuşağına sıkıştırdığı kırmızı deri ciltli kitabı/mecmuası ise belli ki XVII. yüzyılda İstanbullu olmanın tanımlayıcı ayrıntılarından biridir. Nitekim kıyafet albümlerinde, aslında genel olarak İslam portre geleneğinde, betimlenen kişinin kimliğinin en önemli belirleyicisi kıyafetidir. Burada kıyafetle kastedilen kuşkusuz ki sadece giyilen elbise ya da başlık değildir; kişinin tavrı, edası ve taşıdığı objeler de kıyafetle inşa edilen kimliğin birer parçasıdır.

Bu tasvir âdeta XVII. yüzyılda daha da görünür olan kitapların dünyası ile sıkı bir ilişki içinde olan İstanbullu "orta sınıfın" bir portresi gibidir. Bunun dışında Sultan I. Ahmed için 1610 civarında hazırlanan *Albüm*'de yer alan genç tasvirleri ya da kırda düzenledikleri meclislerde kitap okuyan/dinleyen genç erkek ve kadınlar[13] (Resim 1) bu ortamın kanlı canlı tanıklarıdır. Bu tasvirlerdeki gençler XVI. yüzyıl sonundan itibaren Osmanlı kaynaklarında daha görünür hâle gelen "şehr oğlanlarını" da hatırlatır. Bu grup hakkında en detaylı bilgiye Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (ö. 1600) *Mevâidü'n-nefâis fî kavâidi'l-mecâlis* adlı eserinde rastlarız. Âlî bir yandan "şehr oğlanlarının" "uygunsuz" tavırlarını sert bir dille eleştirirken diğer taraftan da sohbet adabından bahseder ve sohbeti dinlenebilecek kişiler arasında dürüst ve okuma yazma bilen "şehr oğlanlarını" da sayarak onların sanatlı sözlerden anladığını söyler.[14] Bu da "şehr oğlanı" olarak nitelenen kişilerin yekpare bir grup olmadığını ve daha çok şehir hayatıyla ilişkisi olan kişiler için kullanıldığını düşündürür.[15] Tüm bu gözlemler, hem dönem kaynaklarında daha sık karşımıza çıkan hem de resimlerde portreleri ile görünen bu şehirli grubun, XVII. yüzyılda İstanbul'da artan kitap üretim ve tüketiminin bir parçası olduğunu düşündürür.

XVII. yüzyılda belirginleşen bu ortamın izlerini XVIII. yüzyıldan itibaren ise daha net bir şekilde görmeye başlarız. XVIII. yüzyılda belirli bir gruba yüksek sesli kitap okumanın İstanbul'da bir grup şehirli için önemli bir sosyal etkinliğe dönüştüğü ve bu geleneğin XIX. yüzyıl boyunca da devam ettiğini günümüze ulaşan bazı popüler eserlerin sayfa kenarlarında yer alan kıraat notlarına bakarak söyleyebiliriz. Dinî kıssalardan, menakıbnamelere, İstanbullu çapkınların maceralarından İslam edebiyatının kadim hikâyelerine ya da hikâye edilerek yazılmış tarih kitaplarına kadar geniş bir yelpazedeki eserler, olasılıkla bir sahaftan ya

13 TSMK, nr. B. 408. Albüm hakkında bkz. Serpil Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı,* İstanbul 2006, s. 228-231.

14 Gelibolulu Âlî Mustafa, *Mevâidü'n-Nefâis fî Kavâidi'l-Mecâlis,* haz. Mehmet Şeker, Ankara 1997, s. 195.

15 Benzer bir kullanım XVII. yüzyılda oluştuğu tahmin edilen bir hikâye kitabında da geçer. Bkz. Tülün Değirmenci, "An Illustrated Mecmua: The Commoner's Voice and the Iconography of the Court in Seventeenth-Century Ottoman Painting", *Ars Orientalis*, 2011, c. 41, s. 194.

da mücellitten kiralanarak, hem özel hem de kamusal alanlarda defaatle okunmuş ve bu okumalara katılanlar, kitabı okuyanlar, hatta bazen okuma esnasındaki olaylar ve okumadan alınan zevk, kitap üzerine yazılan notlarla âdeta ebedîleştirilmiştir.[16] Bu geleneğin izlerinin daha çok XVIII. yüzyıldan itibaren karşımıza çıkması, yüksek sesli kitap okuma toplantılarının bu dönemden itibaren yaygınlaştığını düşündürür ki bu durum yukarıda da değinildiği gibi, aynı yüzyılda kitabın bir nesne olarak daha yaygın ve ulaşılabilir hâle gelmesi ile paralel bir gelişmenin neticesi olmalıdır.

XVIII. ve XIX. yüzyılda, İstanbul'un dört bir köşesinde düzenlenen kıraat meclislerinin izini farklı örnekler üzerinden takip etmek bu yazının kapsamını aşar. Ancak, bu meclislerde okunan kitaplar arasında en meşhurlarından olan bir eser üzerinden konuyu tartışmak, Osmanlı'da okuma kültürü dendiği zaman resim, söz ve yazı gibi pek çok farklı ifade biçimini birlikte düşünmenin gerektiğini göstermek için iyi bir fırsat yaratır. Söz konusu eser, Hz. Muhammed'in amcası Hamza bin Abdilmuttalib'in (ö. 625) hayatı etrafında şekillenen, ancak pek çok tarihî ve de efsanevi olay örgüsü ile zenginleştirilmiş *Hamzanâme* adı altında toplanan külliyattır.

Meddahların Dilinde *Hamzanâme*

Evliya Çelebi'nin (ö. 1682) *Seyahatnâme*'sinde meddahların İslam coğrafyasındaki uzun yolculuğu Hz. Hamza'nın hikâyesi ile başlar. Evliya'nın anlatımına göre, ellerinde çevgânları, bellerinde mecmûaları ile "fesahat ü belagat üzre" hikâyeler anlatan meddahların pîri, Hz. Muhammed'in meddahı olan Suheyb-i Rumî, önceleri *Anternâme* okurken, Peygamber'in amcası Hz. Hamza'nın gazalarını anlatmasını; böylece bu hikâyelerle ümmetinin cenge hevesleneceğini söyler. Evliya'ya göre, Ebü'l-Meâlî 874-875'te bu hikâyeleri 60 cilt yapar, Rum meddahları ise 360 cilde çıkarır.[17]

Evliya Çelebi'nin verdiği 360 cilt sayısı her ne kadar pek çok edebiyat tarihçisi tarafından abartılı bir sayı olarak değerlendirilse de, geniş bir İslam coğrafyasında, pek çok dilde sevilerek okunan ve dinlenen[18] Hamza hikâyelerine Osmanlı toplumunun da yoğun bir ilgi gösterdiği, 360 olmasa da, günümüze ulaşan 100'ü aşkın *Hamzanâme* nüshasından;[19] dahası bu nüshalar üzerindeki sayısız kıraat kaydından rahatlıkla anlaşılmaktadır. Günümüzde 69. cilde kadarki nüshaları bilinen *Hamzanâme*lerde Hz. Hamza'nın hayatı etrafında gelişen iç içe geçmiş pek çok hikâye örgüsü yer alır. Savaş, aşk gibi temaların yanı sıra, olağanüstü pek çok olayın da anlatıldığı bu hikâyeleri takip etmek "modern" bir okuyucu için oldukça güçtür; belki de sözel iletişim biçimlerine olan uzaklığımızdan. Birbirini izleyen seri hâlindeki bu kitaplarda ne yazar ismi verilir ne de "sebeb-i te'lîf" gibi bölümler yer alır. Nüshaların başında, çoğunlukla, önce kaçıncı cilt olduğu söylenir ardından da "Râviyân-ı âhbâr ve nâkilân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rüzgâr şöyle rivâyet ve bu yüzden hikâyet iderler ki" kalıbıyla başlayan metin kısmı gelir. Aslında bu başlangıç, "sebeb-i te'lîf" bölümünün olmamasını açıklar; zira anlatılanlar tek bir müellifin eseri değil, yüzyıllardır bu geleneği yaşatan ve olasılıkla da ekledikleri yeni bölümlerle bu hikâyeleri zenginleştiren, çoğaltan tüm meddah ve hikâyecilerin ortak bir yaratısıdır. Aslında edebiyat tarihçileri bu hikâyelerin ilk derleyicisi olarak Hamzavî'yi kabul ederler.[20] Ancak, çağdaş olan nüshalar arasındaki farklılıklar[21] ya da eserin kahramanları hakkında yazılan ya da tercüme edilen müstakil eserler[22] -tıpkı *Şehnâme* sonrası oluşan epikler gibi- Hamzavî'nin derlediği hikâyelerin zaman içinde yeni eklemelerle

16 Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Tülün Değirmenci, "Bir Kitabı Kaç Kişi Okur? Osmanlı'da Okurlar ve Okuma Biçimleri Üzerine Bazı Gözlemler", *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*, 2011, sy. 13, s. 7-43.

17 Evliya Çelebi, *Seyahatnâme,* haz. Orhan Şaik Gökyay, İstanbul 1995), c. 1, s. 225.

18 G. M. Meredith-Owens, "Hamza b. Abd al-Muttalib", *Encyclopedia of Islam*, *EI*² (İng.), II, 152-154.

19 Farklı *Hamzanâme* nüshalarını esas alarak hazırlanan tez ve kitapların bazılarında o güne kadar tespit edilen nüshaların listesi verilir. Bkz. Lütfi Sezen, *Halk Edebiyatında Hamzanâmeler,* Ankara 1991, s. 27-33; Nurhayat Şimşek Akın, "Hamzanâme (8. Cilt, Yapı Kredi Sermet Çifter Ar. Kütüphanesi) Metin-İnceleme", yüksek lisans tezi, Çukurova Üniversitesi, 2006, s. 5-10. Ancak bu listelerde Türkiye'deki kütüphanelerde yer alan nüshalar sıralanır. Avrupa kütüphanelerinde yapılacak tarama ile pek çok yeni nüshanın ortaya çıkacağı muhtemeldir.

20 Mustafa Aksoy, *Hamzanâme-I,* İstanbul 2009, s. 15; Vasfi Mahir Kocatürk, *Türk Edebiyatı Tarihi,* Ankara 1970, s. 192. Âşık Çelebi'nin (1520-1572) tezkiresinde anlatılanlara göre, Emir Süleyman'ın (ö. 1411) etrafındaki musahiplerden biri olan Hamzavî, İskender ve Hamza kıssalarını 24 cilt olarak nesir ile "cem" etmiş, yer yer de kendi nazmını eklemiştir. Âşık Çelebi, *Meşâirü'ş-şuarâ: İnceleme-Metin*, haz. Filiz Kılıç, İstanbul 2010, c. 1, s. 186, 312.

21 Aksoy, *Hamzanâme,* s. 8-9.

22 Mesela Âşık Çelebi *Tezkire*'sinde İstanbullu Ahur Emirizade Haşimî'nin "kıssahanlar lisanında" Hz. Hamza'nın Berk-i Pûlâd-Dil adlı oğlunun kıssasını yazdığını söylüyordu. Bkz. zikreden Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları I*, İstanbul 1989, s. 370. Âşık Çelebi, *Mesâirü'ş-şuarâ,* I, s. 532. Bir başka meddah Hacı Mehmed Tokatî ise Hz. Hamza'nın oğlu Haşim'in hikâyesi olan *Hâşimnâme*'yi Sultan Korkud için Farsçadan Türkçeye tercüme etmişti. Aylin Koç, *Hâşimnâme: Giriş-Metin-Dizin-Tıpkıbasım,* Konya 2010, s. 1-2.

zenginleştirildiğini gösterir. Bu yüzden olsa gerek Hamzavî'nin ismi hiçbir nüshada yer almaz.

Dolayısıyla, Hamzavî her ne kadar *Hamzanâme*'nin ilk nüvesi sayılabilecek derleme işini gerçekleştirse de, *Hamzanâme*'den bahsederken tek bir zamanda yazılmış bir eserden değil, zaman içinde yaşayarak büyüyen bir külliyattan bahsettiğimizi sürekli akılda tutmak gerekiyor. Dikkat edilmesi gereken bir diğer mesele de, bu süreç içinde eserin algılanma biçiminin de farklılaşacağıdır. Oysa bu konu üzerine yapılan çalışmalarda genellikle *Hamzanâme*'nin bu kadar yaygın olarak okunması ve beğenilmesinin sebebi eserin "özündeki din gayretine" bağlanmış ve *Hamzanâme,* Türkler tarafından benimsenen büyük İslami kahramanlık destanlarının ilki olarak değerlendirilmiştir.[23] Ancak, XIV. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar yeni eklemelerle büyüyen ve yaşayan bir metnin tüm bu süreç içerisinde benzer bir algı ile tüketildiğini söylemek pek gerçekçi değildir. En azından günümüze XVIII-XIX. yüzyıldan ulaşan *Hamzanâme* nüshalarına bakıldığında, din vurgusu kadar olağanüstü unsurlarla zenginleştirilmiş aşk ve macera hikâyelerinin de yoğun olduğu, hatta daha sonra değinilecek okuyucu notlarından, bu eserlerin epeyce eğlenceli ortamlarda tüketildiği açıkça gözlenir. Nitekim Babürlü Hükümdarı Ekber (ö. 1605) için hazırlanan resimli bir *Hamzanâme* üzerine yapılan çalışmanın giriş bölümünde, *Hamzanâme*'nin İslam'ın yayılmasını anlatan bir metin ya da tarihî bir şahsiyetin biyografisi olarak asla düşünülmemesi, bu eserin eğlendirici hikâyelerden oluştuğu ve daha çok *Binbir Gece Masalları* ya da Robin Hood hikâyeleri gibi değerlendirilmesi gerektiği vurgulanır.[24]

Hamzanâme, her ne kadar günümüzde XVIII-XIX. yüzyıl el yazma nüshaları ile bilinse de, daha erken bir nüshanın günümüze ulaşmaması -ya da henüz bilinmemesi- bu hikâyelerin okunmadığı ya da dinlenmediği anlamına gelmez. Yazının başında da vurgulandığı gibi, Osmanlı kültüründe "okuma" dendiği zaman sadece yazılı kültürün değil, sözel edebî geleneğin farklı biçimlerinin de göz önüne alınması, daha bütünlüklü bir tablonun ortaya çıkması için elzemdir. Zira XVI ve XVII. yüzyıllardan günümüze ulaşan yazılı ve görsel kaynaklar meddahlar ve kıssahanlar tarafından *Hamzanâme* hikâyelerinin ne denli beğeni ile dinlendiğini gösterecek kadar zengindir.



2- Hz. Hamza, Simurg üzerinde Kaf Dağı'na giderken (TSMK, H. 2134, v. 2a)

23 Abdullah Uçman, "Hamzanâme", *TDEA*, IV, 92; Kocatürk, *Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 192.

24 John Seyller, "Introduction", *The Adventures of Hamza, Painting and Storytelling in Mughal India,* Washington 2002, s. 13.



Mesela, Lâmi'îzade Abdullah Çelebi'nin (d. 1472-ö. 1537) *Letâif*'inde anlattığı hikâyeye göre, bir kıssahan kendi köyüne hatip olarak görevlendirilir ancak Cuma hutbesi okumak için bir türlü ikna edilemez. Bütün bahaneleri tüketip okumaya mecbur kaldığında minbere çıkar ve aldığı afyonun da etkisiyle eski günlere gönlü kayıp göğüs gerip el çırparak "Yiğitler yiğidi! Allah'ın Aslanı! Kaf Dağı'nın seyyahı... Hamza!" diyerek haykırır; tabii bütün cemaat gülüşür.[25] Burada bir meddahın ağzından ilk dökülen hikâyenin, hatta biraz bilinçsizce, Hamza'nın kıssası olması -ya da bu kıssanın seçilmesi- bu hikâyelerin meddahların en temel anlatısı olduğunu, meddah denince akla *Hamzanâme* hikâyeleri geldiğini açıkça gösterir. Çok benzer bir başka hikâye de bu savı güçlendirir.

Kastamonulu Sipahi Ali'nin maceralarını anlatan ve XVII. yüzyılda oluştuğu belli olan bir hikâye kitabında anlatılanlara göre, Çavuşzade adında, güzelliği ile meşhur bir meddah tüm İstanbul halkını kendine meftun eder ve İstanbul halkı bu meddahı görebilmek için hergün kahvehaneyi doldurur. Buradaki tartışma bakımından hikâyede meddahın ilk olarak karşımıza çıktığı sahne ilginçtir. Nitekim anlatıma göre, kahvehaneye giren meddah, sandık başında görünür bir yere yerleşir. Başlar kıssasını söylemeye. Ancak dinleyenler kıssahanın güzelliğinden kendinden geçtiğinden zavallı Çavuşzade ancak "Hamza'nın Bedîüzzemân adlı bir oğlu vardı ve çok cesurdu." diyebilir. Zira ravinin nakline göre, sonrasında ne söyleyende *huş* ne dinleyende *guş* kalır.[26]

Bu hikâyede, kahvehane ahalisinin eğer Çavuşzade'nin güzelliğinden aklı başından gitmeseydi, herhâlde "Hamza'nın Bedîüzzemân adlı bir oğlu vardı ve çok cesurdu" diye başladığı kıssasında, *Hamzanâme* hikâyeleri arasında İstanbullu dinleyicileri en fazla heyecanlandıran konulardan biri olan Bedî' (Bedîüzzemân) ile Kâsım'ın meşhur mücadelesini anlatacaktı. Anlaşılan o ki bu hikâye, yüzlerce kez dinlenmesine rağmen etkisini kaybetmemiş, yüzyıllarca insanların kavga etmesine sebep olmuştu.

XVI. yüzyıl ortalarından İstanbul'un evsafını anlatan Latîfî (ö. 1585), şehrin eğlence merkezlerinden biri olarak betimlediği Tahtakale'den bahsederken buraya gelenlerin kiminin kıssagüzarlardan tarih hikâyeleri, kiminin de eski hikâyecilerin nakliyle o güne ulaşan şirin efsaneleri dinlediğini söylemektedir. Latîfî'nin anlatımına göre, bunlar arasında bazıları Kâsım'ın galip geleceğine dair yeminler ederken Bedî''i tutanlar buna inanıp kıssahana saldırırlarmış.[27] Yazar burada hangi "şirin efsaneden" bahsettiğini söylemeye gerek duymasa da, Bedî' ile Kâsım'ın hikâyesini kastettiği aşikârdır. Bu ezeli mücadelenin sebep olduğu bir başka meşhur kavgayı ise İsmail Beliğ *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân* adlı eserinde anlatır. Hikâyeye göre, 1616 yılında, şair Haylî Ahmed Çelebi Bursa'da bir kahvehanede otururken meddah Bedî' ve Kâsım hikâyesini anlatıyormuş. Kahve cemaatinin bir kısmı Bedî''i, bir kısmı da Kâsım'ı destekleyerek kendi kahramanlarının adı anıldıkça nara atıyorlarmış. Bu sırada Kâsım taraftarlarından olan Ahmed Çelebi epeyce heyecanlanınca, Bedî''i destekleyen Saçakçızade adlı bir hikâyeci, Ahmed Çelebi'nin gözlerindeki maluliyet ile dalga geçerek "Hangi gözünüzle gördünüz?" deyince, aklı başından giden Ahmed Çelebi hançer darbesi ile Saçakçızade'yi hemen orada öldürüvermiş.[28]

Bu hikâyeler sadece *Hamzanâme*'nin meddahların temel anlatılarından biri olduğunu değil, aynı zamanda çok sayıdaki hikâye epizodu arasında hangilerinin daha çok sevildiğini de gösterir. Ne tesadüf ki günümüze ulaşan az sayıdaki resimde de meddahların/dinleyicilerin çok sevdiği bu hikâyelerden çeşitli anlar betimlenir.

Nakkaşların Fırçasında *Hamzanâme*

Hz. Hamza'nın günümüze ulaşan nadir tasvirlerinden en meşhuru saray albümlerinden birinde yer almaktadır (Resim 2). Herhangi bir metne bağlı olmayan ve el yazma resimlerine oranla büyük boyutları ile dikkat çeken bu tasvirde, Arap cengaveri kıyafetindeki Hamza, elindeki aslan başlı gürzüyle birlikte efsanevi kuş Simurg üzerinde uçarken betimlenmiştir. Üstündeki nota göre, bu resim Hamza'nın Simurg üzerinde Kaf Dağı'na gidişini göstermektedir. Hem boyutlarından hem de konusundan dolayı bu resmin hikâye anlatımı esnasında kullanıldığı söylenmiştir.[29] Olasılıkla seri hâlinde yapılmış bir dizinin parçası olan bu tasvir -tıpkı Ekber için hazırlanan resimler gibi- söylendiği gibi hikâye anlatımı esnasında kullanılıyordu ve Hamza'nın Kaf Dağı'nda geçen uzun

25 Lâmiîzâde Abdullah Çelebi, *Latîfeler*, haz. Yaşar Çalışkan, İstanbul 1997, s. 233-234.

26 *Hikâyât-i Sipâhi-yi Kastomonî ve Tûtî,* Millet Ktp., Ali Emîrî Roman, nr. 146, v. 7b-8a.

27 Latîfî, *Evsâf-ı İstanbul*, haz. Nermin Suner (Pekin), İstanbul 1977, s. 51.

28 Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları*, s. 382-383. İsmâil Belîğ, *Târîh-i Burûsa*, *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefeyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân*, Bursa 1302, s. 463-467.

29 Banu Mahir, "A Group of 17th Century Paintings Used for Picture Recitation", *Art Turc/Turkish Art, 10th International Congress of Turkish Art, 10e Congrès international d'art Turc, Genève-Geneva 17-23 September 1995/17-23 Septembre 1995, Actes-Proceedings,* Genève 1999, s. 443-455.

İSTANBUL MEDDAH HİKÂYELERİNDE YER ALAN SOHBET MECLİSLERİ

ŞEYMA GÜNGÖR*

Rastlantı sonucu veya önceden haberleşerek bir araya gelen şahısların dostça konuşması anlamına gelen *sohbet* kelimesi zamanla özel mana kazanmış; seçkin kimselerle, dostlarla bir arada bulunmak, belli konuda konuşmak, konuşanı dinlemek amacıyla düzenlenen toplantılara da *sohbet/sohbet meclisi* denilmiştir. Bu birlikteliklerin bir kısmı toplanan kişilere, amaca, toplanılan yere hatta ikram edilen yiyecek-içeceğe göre belli kurallara bağlanarak; dinî sohbetler, tasavvuf sohbetleri, saray sohbetleri, yâran sohbetleri, helva sohbetleri, işret meclisleri gibi isimlerle anılmıştır. Tarihi eskiye dayanan sohbet toplantılarının niteliklerinin belirlenmesi, o devir toplum hayatımıza ait önemli bilgilerin elde edilmesi demektir. Bu yazıda Osmanlı İmparatorluğu zamanında gerçekleştirilen sohbet meclisleriyle ilgili bilgi veren kaynak eserlerden, İstanbul meddah hikâyelerinde yer alan İstanbul sohbet meclisleri ve bu meclislerin özellikleri üzerinde durulacaktır.

"Meddah hikâyeleri", "realist halk hikâyeleri", "kitabi, mensur halk hikâyeleri" diye de anılan İstanbul meddah hikâyeleri, Türk hikâye edebiyatı içinde kendine özgü niteliklere sahiptir. Bu anlatıların en önemli özelliği, toplum yaşantısını edebî kurgu içinde realist bir üslupla yansıtmasıdır. Sayıları çok az olan, ayrıca anlatıcısı/yazarı ve ilk anlatılma/yazılma tarihi bilinmeyen eserlerin istinsah edilmiş ilk örneği 1724'ten önceye aittir. Saraydan konaklara, kahvehanelere kadar çeşitli mekânlarda meddahların belli bir topluluğa sözlü olarak anlattıkları bu macera hikâyelerinin bir kısmı, yeniden kaleme alınarak XIX. yüzyılda basılmıştır. XX. asrın başlarında meddahlık sanatının canlılığını kaybetmesiyle birlikte hikâyelere gösterilen ilgi de kaybolmuştur.

Padişahtan kabadayıya kadar pek çok kişinin yer aldığı meddah hikâyelerinde kahramanların başından geçen olaylar anlatılırken, İstanbul sosyal hayatında önemli yeri olan sohbet meclislerinden de söz edilir. Genellikle orta veya üst sosyo-kültürel tabakaya ait kimselerin katıldıkları bu toplantılar ve niteliklerini gösteren başlıca örnekler şunlardır:



1- Sohbet meclisi (TSMK, nr. 1365)

Saraylardaki Sohbet Meclisleri

Hikâyelerde, sıklıkla düzenlendiğini bildiğimiz saray sohbetlerinden çok kısa olarak söz edilir. Meddah Tıflî'nin başından geçen olayların anlatıldığı *Tıflî Efendi Hikâyesi*'nde sanatkâr, öldürülme korkusu içinde kaçarken, o sırada Davut Paşa Sarayı'nda bulunan Sultan Murad'ın emriyle kurtarılıp padişahın huzuruna getirilir. Hükümdar bu zatın kim olduğunu sorunca mecliste bulunan Nefî Efendi ve Nahmî Efendi, "Revan Köşkü'ndeki sohbette bazı letaifi naklolunan zat bu idi." derler. Padişah, Tıflî'ye kaçma sebebini sorunca o da başından geçenleri tahkiye üslubu içinde anlatır. Sultan Murad, onun güzel anlatımından çok etkilenerek Tıflî'yi musahipliğe getirir. Rivayete göre bu hikâye, Tıflî'nin hükümdar huzurundaki sözlü anlatımı sırasında Nefî ve Nahmî efendiler tarafından yazıya geçirilmiştir. *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nde anlatıldığına göre, canı sıkılan Sultan Murad, Tıflî'den bir fıkra anlatmasını ister. O da fırsatı değerlendirerek "Hak dostum hak." deyip o sırada şahit olduğu bir

* (E.) İstanbul Üniversitesi

öyküsünün[30] sadece başlangıcını anlatıyordu ki yine olasılıkla, yukarıda anlatılan Lâmi'îzade Abdullah Çelebi'nin hikâyesindeki meddah da gülüşme sesleri ile kendine gelmeseydi camideki cemaate bu hikâyeden bir bölüm anlatacaktı.

XVII. yüzyıl ortalarında, muhtemelen İstanbul'da hazırlanmış bir *Mecmûa*'da ise İstanbul'da Tahtakale'de kıssahana saldırmaya ya da Bursa'daki kahvehanede cinayete sebep olan Bedî' ile Kâsım'ın mücadelesi tasvir edilir.[31] İçinde tek sayfa tasvirlerin ve divan şairlerine ait beyitlerin bulunduğu bu *Mecmûa*'daki tasvirler büyük bir olasılıkla XVII. yüzyıl boyunca meddahların ve hikâyecilerin anlattıkları hikâyelerin kahramanlarını betimler. Zira her birinin üzerinde ismi yazar. Bu tasvirlerden birinde de boş bir zemin üzerinde birbirine hamle ederken betimlenmiş iki gencin resmi yer alır. Başlarında tolgaları, üzerlerinde zırhları olan gençlerin sakallı ve bıyıklı yüzleri birbirine oldukça benzerdir. Neredeyse hiç renk görülmeyen tasvirde, sadece zırhların bazı detaylarında altın yaldız ve biraz da boya kullanılmıştır. Tasvirin üzerindeki notta betimlenen kişilerin Bedî' ile Kâsım olduğu yazar. Yani tasvirde, iki kahraman arasındaki herkesi birbirine düşüren o meşhur kavga canlandırılmaktadır.

Elimizde kesin delil olmasa da, bu iki tasvirin meddahların sıkça anlattığı -ya da yukarıda nakledilen hikâyelerde de görüldüğü gibi aslında türlü sebeplerle bir türlü anlatamadığı- hikâyeleri tasvir etmesi bir tesadüften ziyade bu tasvirlerin o performanslarla ortak bir dünyanın ürünleri olduğunu; büyük bir olasılıkla da hikâye anlatımı sırasında gösterilmek/bakılmak üzere hazırlandığını düşündürür. *Hamzanâme* ciltlerinden herhangi birinin resimli bir kopyasına sahip olmayışımız da bu savı güçlendirir.

Görünen o ki, XVI ve XVII. yüzyıl boyunca daha çok meddah anlatıları ile yaşayan bu hikâyelerin tüketimi XVIII. yüzyıldan itibaren biçim değiştirmiştir; burada "popüler" kullanımı kastediyorum. Bu dönemden itibaren evvelki dönemlere nazaran kitabın daha "kolay" ulaşılabilir ve yaygın hâle gelmesi, muhtemelen, bu hikâyelerin kitaplardan okunmasını yaygınlaştırdı. Bu yüzden olsa gerek "kıssahân lisânında" okunaklı nesih ile yazılmış *Hamzanâme* ciltleri bir sahaftan ya da mücellitten kiralanarak İstanbul'un dört bir yanında, sayısız özel ve kamusal alanda, bu işe istidadı olan İstanbullular ya da profesyonel kıssahanlar[32] tarafından yüksek sesle kıraat edilmiş; bu anlardan alınan zevkler ise derkenarlardaki notlarla ölümsüzleştirilmiştir.

Okurların Elinde *Hamzanâme*

XIX. yüzyılda, Süleyman Faik Efendi (ö. 1837) *Mecmûa*'sında *Hamzanâme* ve *Anternâme* adlı uydurulmuş efsanelere müptela olanları Allah kurtarsın, diyerek başladığı anlatımında, bu eserlerin sahaflardan kiralanarak okunmasını sert bir dille eleştirir. Süleyman Efendi'nin verdiği bilgilere göre, 30-40 cilt olduğu rivayet olunsa da etrafta 15 cilt kadar görünmektedir. Bu ciltleri okuyan "süfela" içinde istidadı olanlar ezberden meddah suretinde kahvehanelerde söyleyip dinleyenlerden para alır, işi gücü olmayanlar da bunları dinlerdi. Aslında, okumuş yazmış bir kişi bunları bir kez dinlese nasıl bir şey olduğunu anlar; zira evveli yok ahiri yok, uydurulmuş efsane, diyerek eleştiri dozunu iyice artıran Süleyman Efendi'ye göre bunların yazılmasının iki sebebi vardır. İlki, savaş erbabını yüreklendirmek, ikincisi de Firdevsî'nin meşhur eseri *Şehnâme*'yi geçerek onu yenmektir. Ancak her iki sebep de Süleyman Efendi için pek ikna edici değildir. Nitekim eğer amaç bunlar olsaydı bunca cilt yazmaya ne gerek vardı, diyerek anlatımını sürdürür.[33]

Aslında Süleyman Faik Efendi bazı eleştirilerinde pek de haksız sayılmaz. Yani amaç sadece Firdevsî'yi yenmek ya da dinleyenlerin savaşması için gerekli cesareti verecek bir eser yazmak değildi olasılıkla. Nitekim *Hamzanâme* ciltlerindeki okuma notlarının içerikleri bir yandan bu kitapları okuyan ve dinleyenlerin savaşmak gibi bir dertlerinin pek olmadığını -ya da tek dertlerinin bu olmadığını- ve eserlerin çoğunlukla eğlence amaçlı okunduğunu düşündürürken diğer yandan da Süleyman

30 Hz. Hamza ile çağdaşı olan Sasanî hükümdarı Nuşirevân (m. 531-579) arasında geçen bu hikâyenin ana teması Hamza ile Nuşirevân'ın kızı Mihr-Nigâr arasındaki aşktır. Hikâyenin sonunda Hz. Hamza Kaf Dağı'na gitmek zorunda kalır ve 18 yıl orada yaşar. Bkz. Sinem Ceyda Baysal, "Hamzanâme (7. cilt) Gramer Özellikleri, Metin, Sözlük, İndeks", yüksek lisans tezi, Fatih Üniversitesi, 2008, s. 6-7.

31 *Mecmua*, British Library, Or. 2709, vr. 26b. Katalog bilgisi için bkz. Norah M. Titley, *Miniatures from Turkish Manuscript: A Catalogue and Subject Index of Paintings in the British Library and British Museum*, London 1981, s. 1-2.

32 Kitapların sadece "sıradan" İstanbullular tarafından değil pek çok kez kıssahanlar tarafından da okunduğu bilinir. Mesela, Sadreddinzâde Mustafa Efendi (ö. 1736), *Ceridesi*'nde 29 Aralık 1722 tarihinde komşusunun evinde düzenlenen bir helva davetinden bahsederken, toplantıya Kıssahan Derviş Mehmed'in de çağrıldığını ve kıssahanın Ebû Müslim destanından bir bölüm okuduğunu kaydetmektedir. Bkz. İsmail E. Erünsal, "Bir Osmanlı Efendisi'nin Günlüğü. Sadreddinzâde Telhîsi Mustafa Efendi ve Cerîdesi", *Kaynaklar*, 1984, sy. 2/Kış, s. 81. Bu konuda ayrıca bkz. Değirmenci, "Bir kitabı kaç kişi okur?", s. 27-32.

33 Aktaran: Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları*, s. 202; *Mecmua*, İÜ Ktp., nr. T. 3472.

cinayet girişimini anlatır. Padişah "Benim zamanımda böyle hıyanet olur mu?" deyince diğer musahipler Tıflî Efendi'nin abarttığını söylerler. Tıflî, olayın gerçek olduğunu söyleyince padişah duruma el koyarak adaletin yerine getirilmesini sağlar.

Konak, Yalı ve Köşklerdeki Sohbet Meclisleri

Hikâyelerde en fazla yer alan sohbet meclisleri konaklarda yapılan toplantılardır. Bunlar arasında ayrıntılı olarak yer alan *Tıflî Efendi Hikâyesi* ve onun varyantı olan *Meşhur Tıflî Efendi ile Kanlı Bektaş'ın Hikâyesi* başlıklı eserlerdeki *helva sohbeti*dir. Tıflî, şöhreti İstanbul'u aşmış, geceleri şehrin seçkin sohbet meclislerine davet edilen, "kibar ve rical nazlısı" ünlü bir meddahtır. Kocamustafapaşa'daki konağında yaşayan ağa, çok zengin olmakla birlikte kibar adabını bilmeyen bir kişidir. Devlet adamlarının ve şehrin ileri gelenlerinin evlerinde tertiplenen tarzda bir helva sohbeti düzenlenmesini ister. Hikâyenin varyantında ise ev sahibi Şıkk-ı Sani Ahmed Bey'dir. Sohbet şu şekilde gerçekleşir: Her davete gitmeyen Tıflî, toplantıya katılmayı dostlarının hatırı için kabul eder. Misafirler, akşamüstü *helva*nın yapılacağı evde toplanmaya başlarlar. Karşılıklı hâl hatır sorulduktan sonra yemekler yenir, şerbetler içilir, kahveler ve duhanlar (tütün) ikram edilir. Yatsı namazından sonra tekrar kahveler, duhanlar tazelenir. Meclistekilerin keyfi yerine gelince sıra sanatkâra gelir. Herkes ona saygı göstermektedir. Meddah güzel bir lisanla kıssa, menkıbe anlatır, bazen havadis verir, bazen de daire ile besteler, şarkılar okur. Arada kahveler, şerbetler devrolur. Gece yarısına doğru ev sahibinin emriyle helva pişirilip misafirlere ikram edilir.



2- Kırda sohbet (TSMK, nr. 373)

Helvanın ardından şerbet, kahve ve duhan sunulur. Toplantı sabaha karşı dağılır. Evleri uzakta olanlarla birlikte Tıflî de sohbet yapılan evde yatarsa da beklediği özeni göremez. Sabahleyin tiryakisi olduğu afyonun hazırlanmadığını görünce öfkeyle evi terk eder.

Hikâyelerde daha kısa anlatılan sohbet meclislerinden birisi *Tayyarzâde Hikâyesi*'nde yer alır. Bu birliktelik birçok niteliğiyle evlerde yapılan, daha az insanın bir araya geldiği içkisiz sohbet meclislerinin adeta küçük bir modelidir. Sohbetten çok hoşlanan Hüseyin Efendi, defterdarlıktan azledilince yalnız kalır. Bir gün dostu Derviş Mahmud'a "Söz anlar zarif âdem yok ki anınla sohbet edeyim, benim söylediğim sohbeti anlasın ve cevaba kudreti olsun." diye dert yanar. Duruma üzülen Derviş Mahmud onu, güzel, nazik, Farsça bilen, musikişinas, güzel sesli Tayyarzade isimli bir gençle tanıştırır. Hüseyin Efendi ondan çok hoşlanır. Böylece başlayan birliktelik, bir müddet sonra gencin Hüseyin Efendi'nin konağına yerleşmesiyle gece gündüz süren sohbetlerle devam eder.

Meddah hikâyelerinde yer alan iki veya daha fazla insanın katılımıyla gerçekleşen diğer sohbet

Efendi'nin müptelalık konusundaki eleştirilerini "haklı" çıkarır. Belli ki XVIII. ve XIX. yüzyılda, İstanbul'da, bir grup insan, *Hamzanâme* müptelası olmuştur; bugünün televizyon dizisi müptelalarına benzer bir şekilde. Her birinin okunması üç ya da dört saat süren ciltler -tıpkı dizi film bölümleri gibi- defalarca kıraat edilmiştir.[34] Hatta kimi dinleyiciler, tıpkı filmin sonunu söyleyen "münasebetsiz arkadaş" gibi o ciltte neler olacağını, sonunda kimin öleceğini dayanamayıp yazmıştır kitabın başına.[35] Ancak bu müptelalar, Süleyman Efendi'nin söylediği gibi işsiz güçsüz kimselere pek benzemezler. Bilakis, notlardaki meslek isimleri ve unvanlar, okuyucular ve dinleyicilerin daha çok "kentli orta sınıf" diyebileceğimiz bir zümrenin üyeleri olduklarını düşündürür. Şimdi İstanbul'un pek çok mahallesinde, evlerden, kahvehanelere, tekkelerden kışlalara kadar sayısız özel ve kamusal mekânda okunan bu nüshaların üzerindeki notlara bir göz atalım.[36]

Kamusal Alanlar

Okuma mekânlarının başında kuşkusuz İstanbul'un kahvehaneleri gelir. Hatta notlardan öyle anlaşılıyor ki bazı nüshalar çoğunlukla kahvehaneler arasında dolaşıp durmuştur. Bu nüshalardan biri (53. cilt) XVIII. yüzyılın başından XIX. yüzyıl ortalarına kadar okunmuştur. Bu nüshadaki en erken tarihli notlardan birinde kitabın 1706-1707'de Yeni Saray'da -herhâlde Topkapı Sarayı- Ali Bey'in odasında Abdullah tarafından okunduğu;[37] bir diğerinde ise 1715-1716'da Hoca Paşa'da Mehmed'in kahvesinde kıraat edildiği söylenmektedir.[38] İkinci notta "hâlâ" kelimesinin kullanılması, notun kitap henüz okunurken yazıldığını düşündürür; aynı durum başka notlar için de geçerlidir. Bu nüshanın kahvehanelerdeki yolculuğu XIX. yüzyıl boyunca devam etmiştir. Bir keresinde Üsküdar İskelesi'nde, kayıkçılar kethüdası Ahmed Ağa'nın kahvesinde okunmuş ve dinleyen ahbaplar oldukça iyi vakit geçirmişlerdir.[39] 1841-1842'de yine Üsküdar'da bu sefer Süleyman Ağa'nın kahvesinde;[40] 1797-1798'de bir pazar gecesi ise Kasımpaşa'da Mehmed Ağa'nın kahvesinde Hüseyin Hâce tarafından okunmuştur.[41] Tarihi tam okunamayan bir diğer notta da Şehremin'de Berber Mehmed Ağa'nın kahvesinde, Kasap Ali Ağa tarafından okunduğu yazmaktadır.[42]

Kahvehane ahalisi elinde dolaşan ve 25. cildi oluşturan bir diğer nüsha ise daha çok XIX. yüzyılda okunmuştur. Bu nüshanın okunduğu kahvehaneler arasında Üsküdar İskelesi'ndeki araba vapuru karşısındaki sıra kahveler dikkati çeker. Bu kahvehaneler 1871'de yapılan İstanbul'un ilk arabalı vapuru *Suhulet*'in[43] yanaştığı iskeledeki çardaklı kahvehaneler olmalıdır. Burada toplaşan ahali, herhâlde, bir yandan o günlerde epeyce heyecan ve merakla karşılanan *Suhulet*'i seyrediyor bir yandan da Hamza'nın macerasını dinliyordu. 23 Şubat 1884 tarihli bir notta, kitabın kayıkçılar kethüdası Ahmed Efendi'nin kahvehanesinde Hakkı Efendi tarafından okunduğu yazarken;[44] bir diğer notta yine aynı sıradaki Hakkı Efendi'nin kahvesinde okunduğu not edilmiştir.[45] Aynı cilt, Hocapaşa civarındaki Karaki Hüseyin Çelebi Mahallesi'nde bulunan Nakkaş Hüseyin Ağa'nın kahvehanesinde, Çankırılı Hattat Hâfız Mehmed Hilmî Efendi tarafından da iki kez okunmuştur.[46]

Kitapların okunmasına ev sahipliği yapan bir diğer mekân da İstanbul'un çarşılarıydı. *Hamzanâme* nüshaları Unkapanı'nda pek çok kez okunmuştu. Mesela yukarıda sözü edilen 53. ciltte yer alan notta, kitabın 16 Ocak 1795'te, Unkapanı'nda Durakzade Mehmed

34 25. cildin okunması bir seferinde üç buçuk, diğerinde de dört saat sürmüştür. *Hamzanâme*, Millet Ktp., Ali Emîrî, nr. 102, vr. 45a?, arka kapak.

35 54. cildin hemen başında şöyle yazar : "Bu cildde Sa'diyle Sa'îd şehîd olacaklardır." *Hamzanâme*, Millet Ktp., Ali Emîrî, nr.105, vr. 2a.

36 Bu yazıda çok sayıda nüsha arasından sadece beş tanesi üzerinde yer alan notlara bakılabilmiştir. Bu seçimde eserlerin niteliği değil, kütüphanelerin araştırmacılara açık olup olmaması etken olmuştur. Onarım sırasında bile okuyucularına hizmet vermeyi sürdüren söz konusu kütüphanelerin çalışanlarına bu vesileyle teşekkür ederim. İncelenen nüshalar şunlardır: *Hamzanâme* (11. cilt), Süleymaniye Ktp., Hacı Mahmud, nr. 6244 (bundan sonra HM 6244), *Hamzanâme* (26. cilt), Millet Ktp., Ali Emîrî, nr. 101 (bundan sonra AE 101), *Hamzanâme* (25. cilt), Millet Ktp., Ali Emîrî, nr. 102 (bundan sonra AE 102), *Hamzanâme* (53. cilt), Millet Ktp., Ali Emîrî, nr. 104 (bundan sonra AE 104), *Hamzanâme* (54. cilt), Millet Ktp., Ali Emîrî, nr. 105 (Bundan sonra AE 105).

37 "*Hamzanâme*'nin elli üçünci cildini Yeni Saray'd[a] 'Alî Beg odasında 'Abdullah kırâ'at eylemişd[ir], 15, ... [1]118". AE104, vr. 15a.

38 Hâlâ bu kitâbı Hoca Paşa'da Mehmed kahvesinde kethüdâ-yı... kırâ'at eylemişdir. Sene [1]128." AE 104, baştaki boş sayfa.

39 AE 104, baştaki boş sayfa.

40 AE 104, vr. 33a.

41 AE 104, arka kapak.

42 AE 104, vr. 57b.

43 Eser Tutel, *Şirket-i Hayriye,* İstanbul 1994, s. 194.

44 AE 102, vr. 77b; aynı kahvede bir diğer okuma notu için bkz. vr. 32a.

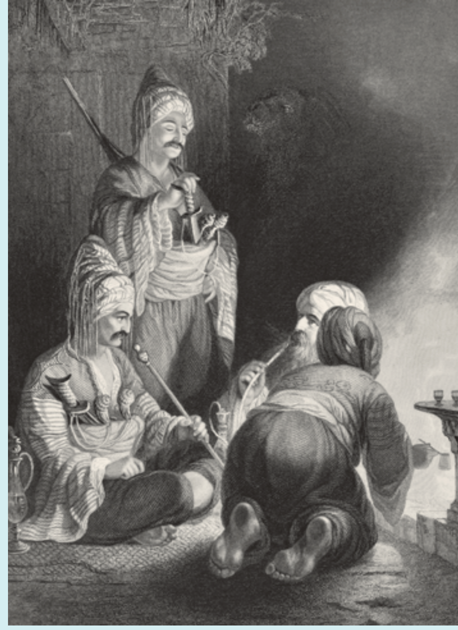
45 AE 102, vr. 58a.

46 "İş bu cildi Hoca Pâşâ kurbında Karakî Hüseyin Çelebî mahallesinde sâkin (?) Nakkâş Hüseyin Ağa'nın kahvesinde Kangırılı Hattât Hâfız Mehmed Hilmî Efendi kırâ'at itmişdir. 1268, R [Rebiülahir] 19 [11 şubat 1852]." AE 102, kitabın sonundaki boş sayfa. Bir diğer not için bkz. aynı eserin arka iç kapağı.

toplantılarının önemli kısmı "işret meclisi" diye de isimlendirilen içkili meclislerdir. "Erbab-ı zevkten ve erbab-ı maariften bir zat" olan Ali Bey, Kılıçali'deki yalısında eğlenmek amacıyla kadınlı-erkekli bir işret meclisi tertipler. Misafirlerini uşakla gönderdiği bir mektupla davet eder. Birkaç kişilik toplantıda, yenilip içilip dostça sohbet edilirken Kanlı Bektaş'ın Tıflî'den intikam almak istemesiyle çıkan arbede sebebiyle toplantı kavgayla son bulur.[1] Yine işret meclisi niteliğindeki bir diğer birliktelik Gevherli Hanım'ın Sultanahmet'teki saray kadar büyük konağında gerçekleşir. Gevherli, âşık olduğu Tayyarzade'yle yiyip içip sohbet ederken, kızlardan meydana gelen sazendeler musiki icra eder, rakkaseler raks ederler.[2] *Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi*'nde Hançerli Hürmüz, yolda görüp çok beğendiği genci evine davet eder. Hemen hemen her gece ve gündüz bazen konakta, bazen bahçedeki köşkte işret sofrası kurulur, ikisi arasında sohbet devam ederken musiki icra edilir. Bu toplantıların birine meddah da katılır. Sevgilisinin kendisini aldattığını öğrenen Hürmüz eve bir meddah çağırıp ona Süleyman'ın başka kadınla yaşadığı aşkı konu hikâye anlatmasını ister. Her ikisinin yiyip içip sohbet ettikleri bir gün meddah gelir ve ısmarlanan mevzuda, başka şahıslar arasında ve başka mekânda geçen bir hikâyeyi "Edeyim meclise bir kıssa beyan/Kıssadan hisse ala arif olan." diyerek anlatmaya başlar. Süleyman, hikâyenin konusundan Hürmüz'ün intikam alacağını anlar.

1 *Meşhur Tıflî Efendi ile Kanlı Bektaş'ın Hikâyesi.*

2 *Hikâye-i Tayyarzâde.*



3- Kahvede sohbet (Allom)

Kahvehanelerdeki Sohbet Meclisleri

Hikâyede geçen en önemli sohbet mekânlarından bir diğeri kahvehanelerdir. Meddahlar günlerinin önemli kısmını geçirdikleri bu işyerlerinde bazen dostlarıyla sohbet ederler bazen de aynı yerde meddahlık yaparlar. Onları dinlemek veya meddahlık yapmaları için başka yere davet etmek isteyenler de kahvehanelere giderler.[3]

Meyhanelerdeki Sohbet Meclisleri

Hikâyelerde ayrıca İstanbul meyhanelerinde tanıdıkların bir araya gelerek içki içip yarenlik ettikleri, bazen de musiki dinledikleri, sohbet meclisi diyebileceğimiz birliktelikler de yer almaktadır. Tophane gibi semtlerde "esnafça eğlenilen" nispeten fakir meyhanelerde, musiki dinlemek istendiğinde dışardan mutrip getirtilirken, Galata'da bulunan Gümüş Halkalı Meyhane gibi "kibarca eğlenilen" yerlerde yirmi-otuz saki, müşterilere içki ve yiyecek ikram ederler. Zengin meyhanelerin kendi musiki grubu ve rakkaseleri vardır.[4]

3 *Tıflî Efendi Hikâyesi; Meşhur Tıflî Efendi ile Kanlı Bektaş'ın Hikâyesi; Hikâye-i Tayyarzâde; Hançerli Hikâye-i Garibesi.*

4 *Hançerli Hikâye-i Garibesi.*

Sonuç

Bu çalışmada XVIII. yüzyıl ile XIX. yüzyıl sonu İstanbul hayatını gerçekçi bir üslupla yansıtan İstanbul meddah hikâyelerindeki sohbet meclisleri üzerinde durulmuştur.

Hikâyelerde, saraydan kahvehanelere kadar farklı mekânlarda sıklıkla gerçekleştirilen sohbetlerin hemen hemen tamamında; meclislere zarif davranışın ve güzel sözün hâkim olması, ikramın zenginliği, edebiyat ve musiki başta olmak üzere sanata verilen önem gibi ortak niteliklerin yer aldığı görülmektedir.

KAYNAKLAR

Güngör, Şeyma, *İstanbul Meddah Hikâyeleri 1, Tıflî Hikâyesi*, İstanbul 2006.

Hançerli Hikâye-i Garibesi, İstanbul 1268.

Hikâye-i Tayyarzâde (Tıflî Efendi Hikâyesi'nin haşiyesinde), İstanbul 1291.

Meşhur Tıflî Efendi ile Kanlı Bektaş'ın Hikâyesi, İstanbul 1299.

Nutku, Özdemir, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara 1976.

Sayers, David Selim, *Tıflî Hikâyeleri*, İstanbul 2013.

Şeker, Şemsettin, *Ders ile sohbet arasında: On Dokuzuncu Asır İstanbulu'nda ilim, kültür ve sanat meclisleri*, İstanbul 2013.

Tıflî Efendi Hikâyesi, İstanbul 1291.

tarafından;[47] 25 Ocak 1865 tarihli bir diğer notta da yine aynı yerde, Arpacı Durakzade Halil Efendi tarafından okunduğu; dinleyen ahbabın gayet zevk aldığı ve şehitlerin ruhuna bir Fatiha gönderdiği belirtildikten sonra notu yazan, hitap ettiği kişiye yönelerek bunun bilinmesi için kaydedildiği söylenmiştir.[48] Bu notlarda sadece Unkapanı denilmesi, okumaların burada bulunan dükkânlarda ya da dükkân önlerinde açık havada okunmuş olabileceğini düşündürür. Nitekim okumaların açık alanlarda yapıldığını düşündüren sadece mahalle isminin verildiği notlar da vardır.

Sözgelimi, 11. cildin bir nüshasında, kitabın Sultan Ahmed Camii civarında, Seyyid Ahmed Efendi tarafından 27 Ocak ve 16 Nisan 1762'de iki kez okunduğu;[49] bir başka notta Sultan Ahmed Türbesi Sokağı'nda Hacı Ahmed Ağa tarafından okunduğu bu sefer Nakşıbendiye tarikatından Seyyid Abdullah Efendi tarafından yazılmıştır.[50] Bir diğer notta da, 1761-1762 (1757-1758) yılında Edirnekapı'da kıraat edildiği söylenmektedir.[51] 53. cilt de bir defasında, Galata'da Çeşme meydanında İsmail Ağa tarafından okunmuştur.[52] 54. cildi oluşturan bir diğer nüsha da İstanbul'un çeşitli sokaklarında okunan *Hamzanâme*ler arasındadır: 1171-1172 (1758-1759) tarihinde Sultanahmet Camii civarında, Seyyid Hâfız Ahmed Efendi tarafından; 20 Eylül 1851'de, Kasap İlyas Mahallesi'nde, Ispanakçı Viranesi'nde bu sefer üç kişi tarafından okunmuştur.[53] Ispanakçı Viranesi, XIX. yüzyılda özellikle Arapkirli göçmenlerin yerleştiği bir tür meydandır[54] ve olasılıkla da okuma bu meydanda yapılmıştır.

Bunun dışında, iskeleler, tersaneler, kışlalar, tekkeler[55] *Hamzanâme*lerin okunduğu diğer kamusal alanlardır. Her bir okuma mekânın niteliği dinleyicilerin kimliğini belirlenmesine de etkili olmalıydı. Mesela yukarıda söz konusu edilen kahvehane, sokak, meydan ya da dükkân gibi kamusal alanlarda düzenlenen okuma meclisleri daha açık ve heterojen diyebileceğimiz grupların oluşmasına sebep olurken, büyük bir olasılıkla, evlerde yapılan okumalar daha tanıdık bir grubun toplanmasına vesile oluyordu.

Özel Alanlar

Sıradan bir Osmanlı'nın hanesinden, varlıklı bir paşanın konağına kadar farklı özel konutlar *Hamzanâme* nüshalarını ağırlayan mekânlar arasındadır. Notlardaki evlerin türleri ve ev sahiplerinin kimlikleri, bu tür bir okumanın toplumun pek çok farklı katmanını buluşturan bir zevk olduğunu açık bir şekilde gösterir.

Mesela, 11. cildi oluşturan ve olasılıkla XVIII. yüzyıl başında istinsah edilen ve daha çok evlerde ve sokaklarda okunduğu belli olan bir nüsha 1725-1726'da Ömer Ağa'nın hanesinde, 20 Eylül 1728'de de bir yalıda kıraat edilmiştir.[56] Aynı nüshadaki bir başka not ise Mahmud Paşa'ya hitaben yazılmıştır -belki de dinleyicilerden biriydi- ve kitabın Mehmed Çelebi'nin hanesinde, Ocak-Şubat 1750 senesinde okunduğunu söylemektedir.[57] 1763-1764 tarihli bir diğer notta ise Bin Hane civarında, el-Hâc Mustafa Ağa'nın konağında, gulamı Hâfız Mehmed tarafından okunduğu kaydedilmiştir.[58] 53. cilt ise bir seferinde, 31 Aralık 1873'te, Sultan Mahmud Türbesi civarında, merhum Ruhalı Edhem Paşazade Mehmed Bey'in, 8 Mart 1804'te de Fazlı Paşa'da Kudsî Efendi'nin konağında okunmuştur.[59] Bu notlar, özellikle de bir notta okuyucunun, evin hizmetkârı olması, bu eserlerin toplumun çok farklı katmanları tarafından benzer bir ilgi ile karşılandığını gösterir.

Osmanlı İstanbul'undaki bu yaygın okuma kültürüyle ilgili ilginç ve önemli sorulardan biri de kitapların okuyucuları ya da dinleyicileri arasında kadınların var olup olmadığıdır. Tartışılan nüshalar üzerindeki notların içeriği -özellikle aşağıda bahsedilen küfürler- baskın bir erkek kültürünün izlerini taşımakla birlikte, aynı nüshalarda yer alan bir iki not, bu eserlerin İstanbul'un varlıklı ailelerine ait konakların harem bölümünde de okunmuş olabileceğini düşündürür. Mesela,

47 AE 104, arka kapak.

48 "Hamza-i bâ-safânın elli üçünci cildi Kapan-ı Dakîk'de Arpacı Durâk-zâde Halîl Efendi kırâ'at idüb cümle âhbâblar dinleyüb gâyet safâ-yâb olub şehîd olan gâzîlerin ervâhları içün bir Fâtiha-i şerîf hibe (?) eylemişdir. Efendim hazretleri ma'lûm olmasu içün eş'âr kılındı. [1]281, 27 Şa'bân." AE104, vr. 1a.

49 HM 6244, vr. 33b.

50 HM 6244, vr. 116b.

51 HM 6244, vr. 167a.

52 AE 104, vr. 51b.

53 "Bu kitâbı Dâvud Paşa İskelesi'nde, Kasâb İlyâs Mahallesi'nde Ispanakçı Vîrânesi'nde İsmâil (?) Efendi, Yûsuf Efendi, Mehmed Efendi kırâ'at eylemişdir. Sene [12]67, 24 Z[il'l-ka'de] [20 Eylül 1851], AE 105, vr. 39a.

54 Cem Behar, *A Neighborhood in Ottoman Istanbul: Fruit Vendors and Civil Servants in the Kasap İlyas Mahalle*, ed. Donald Quataert, Albany 2003, s. 98-103.

55 "İş bu bin iki yüz altmış dokuz senesi Mart'ının üçünci güni Ayâsofya-i Kebîr'de Erdebil Sinân Tekkesi'nde kırâ'at olundı. Fî [12]69, 2 Mart", [15 Mart 1853]. AE 102, sondaki boş sayfa.

56 HM 6244,

57 "Benim cânım Mahmûd Pâşâm. Hâne-i Mehmed Çelebi'de kırâ'at olunmışdır. 1163, sad [Safer]." HM 6244, vr. 135b.

58 HM 6244, vr. 144a.

59 AE 104, baştaki boş sayfa ve vr. 70a.



3- Bedîüzzemân'ın kılıcı (*Hamzanâme*, Süleymaniye Ktp., Hacı Mahmud Efendi, nr. 6244, vr. 149a)

53. ciltte yer alan notlardan birinde, kitabın 1810-1811 tarihinde bir paşa konağının harem-i hâssında okunduğu yazılmıştır.[60] Bir diğer nüshada da kitabın Beylerbeyi'nde, bir konağın hareminde okunduğu belirtilmektedir.[61]

Görüldüğü üzere *Hamzanâme* ciltleri üzerinde yer alan okuma notları kitapların İstanbul'daki -hatta bazı örneklerde İstanbul dışındaki-[62] dolaşım güzergâhını, her bir kitabın sergüzeştini anlamak üzere oldukça ilginç veriler sunmaktadır.[63] Bununla birlikte, *Hamzanâme* ciltlerinde sadece okuma notları yer almaz. Bunların dışında okuma ortamının neşesini, okuyucu ve dinleyicilerin bu tür toplantılardaki hâletiruhiyelerini, kitapların cemiyetleri tarafından algılanma biçimlerini tahmin/hayal etmemizi sağlayacak pek çok keyifli ayrıntılar yer almaktadır. Bu kayıtlar, okunan kitapları okuyucu ve dinleyicilerin hem birbirleriyle hem de kitapla iletişim kurdukları bir tür "medya" alanına dönüştürmektedir.

60 "Bu kitâbı devletlü Pâşâ Efendimizin harem-i hâssında [kağıt kesildiği için okunamayan bölüm] 1225." AE 104, vr. 18a.

61 "Hâlâ bu kitâb Beglerbegi'nde Heci [Hacı?] 'Atâ Efendi'nin Haremende [Hareminde?] kırâ'at itmişlerdir." AE 105, vr. 29b.

62 İstanbul'da dolaşan bir nüshada, kitabın Şam'da 'Attâr Hamza'nın damadı Eşref Ağa tarafından 1854/1855'te okunduğu yazmaktadır. AE 101, vr. 78b.

63 Ancak, kitapların dolaşım güzergâhını saptamak için bu notlar her zaman çok "masum" olmayabiliyor. Bazı farklı nüshalar üzerinde nerdeyse birbirinin aynı notların yer alması, nüshalar üzerindeki her bir notun kitabın varlığı ile ilgili "gerçek" bir kayıt olmayacağını, bazı notların nüshalar kopyalanırken diğer nüshaya aktarıldığını düşündürür. Mesela, bir XIX. yüzyıl cildinde eserin 7 Şubat 1871'de, bir gece vakti, Eyüp'te Tiryaki İsmâil Ağa'nın kahvesinde, Telgrafhâne-i Âmire ketebesinden el-Hâc Mehmed Hâlid Efendi tarafından okunduğu; ahbabın can kulağıyla dinleyerek memnun oldukları kaydedilmiştir. AE 104, baştaki boş sayfa. Bir başka nüshada aynı not yer almakla birlikte bu sefer tarih olarak 5 Şubat 1803 verilmekte ve diğer nottan farklı olarak okumanın üç buçuk saat sürdüğü söylenmektedir. AE 101, vr. 80a. İki not arasında 68 yıl zaman farkının olması, bu iki okumanın aynı kişi tarafından aynı mekânda gerçekleşme olasılığını geçersiz kılmaktadır. Bu durum, okuma notlarının bir süzgeçten geçirilerek değerlendirilmesi konusunda bizi uyarmaktadır.



4- Ömer Ma'dî'nin şeşperi (*Hamzanâme*, Süleymaniye Ktp., Hacı Mahmud Efendi, nr. 6244, vr. 110a)

Bir "Medya" Alanı Olarak Kitap

Bir *Hamzanâme* üzerinde notu yazan kişi yazma sebebini şöyle açıklıyordu: "Bunı yazdım yâdîgâr olmak içün. Okuyana, yazana bir du'â kılmak içün."[64] Ancak, görünen o ki herkesin derdi aynı değildi. Kitap sayfaları, okuma meclislerine katılanların dertleriyle ve neşeleriyle şekillenen bir duvara dönüşmüştü âdeta. Söz gelimi, belli ki kısmetsizlikten dertli birinin yazdığı

Tenimde kalmadı rahât nasîb arayı arayı
Tolaşdırdı bizi kısmet Semerkand'ı Buhârâ'yı

dizeleriyle şikâyetlenirken, hazırcevap bir başkası aynı sayfada şöyle cevap veriyordu bu serzenişe:

Ne lazımdır senin gezmek Semerk[and'ı] Buhârâ'yı
Bize taksîm olan kısm[et] gelür arayı arayı.[65]

Yine benzer bir şekilde öfkeli birinin yazdığı "Eger dünyâ bana bâkî kalaydı/Kalandan intikâm almak kolaydı." sözlerinin hemen altına "Pek güzel amma birâder dünyâ Sultân Süleymân'a kalmadı." diyerek cevap veriyordu bir başkası.[66] Bir diğeri, bir başka cildin kenarına "Hak Te'alâ cemî' âşıkı ma'şûka kavuşdır. Ben fakîr de bir an bir sâ'at yarından ayı[rma]. Âmîn." derken, aşktan ya da maşuktan dertli veyahut da kitaba bu tür notların alınmasına öfkeli bir başka kişi yapıştırmıştı galiz bir küfrü. [67] Sadece notları yazanlar değil, bazen kitabın kahramanları da nasiplerini alıyordu bu küfürlerden.[68]

64 AE 101, vr. 31a.

65 AE 104, baştaki boş sayfa.

66 AE 104, vr. 1a.

67 Bu notun hemen altında "S... ananın a..." yazmaktadır, HM 6244, vr. 21a.

68 HM 6244, vr. 128b. Bu küfürlerin pek çoğu sonradan silindiği için zorlukla okunmaktadır.



5- Bedî' ile Kâsım (*Hamzanâme*, Millet Ktp., Ali Emiri, nr. 105, vr. 1a)

En çok tepki çeken konulardan biri de kitaplara verilen zarardı. Kitaplara not yazılması ya da kâğıtlarının kesilmesi anlaşılan o ki pek çok okuyucu ve dinleyiciyi öfkelendiriyordu. Bu yüzden de kitapların sayfa kenarlarında sayısız beddualara rastlanır. Bir nüshada mesela, "Bu kâğıdı kesenin el ayağı kesilsin ve hem okuyanlar beddu'â etmeyince geçmesun. Allah (?) seversen."[69] denilirken yine aynı nüsha üzerindeki bir başka notta kâğıtları kesene, hatta kesen kişinin neredeyse bütün sülalesine küfür ediliyordu.[70] Kâğıt kesmek dışında kitaba her tür zararı veren şiddetle lanetleniyordu. Bir nüshada yazan "Bu kitâbı hor tutup böyle târ[ü]mâr idenler bu kitâb gibi târ[ü]mâr olsunlar." notu bu öfkenin şiddetini en şedit hâliyle yansıtıyordu.[71] Bu notu okuyan, herhâlde, en azından bir süre bu isteğinden uzaklaşıyor olmalıydı.

69 HM 6244, vr. 65b. Benzer bir not, vr. 75b.

70 "Bu kâğıdları kesenin anasını ve kızını ve karısını ve akrabâsının güzelini yüz bin kâfir s.......", HM 6244, vr. 134a.

71 AE 101, vr. 69b.

Sadece kötü dilekler değil, bazen kitaptan alınan zevkin de etkisiyle güzel dilekler de yazılıyordu. Mesela, bir yerde "İlahi bu kitâba sâhib yüz yıl yaşasın. Elli yıl safâ kesb idesün. Elli yıl zevk sürsün."[72] denilerek alınan zevk ebedîleşirken, bir başka nüshanın başında yazan "Sevme canım pek beyâzı üç günde kirlenir/Sever isen esmeri sev emdikçe cilvelenir." diye başlayan şiir[73] bu tür meclislerdeki yetenekli şairleri işitmemize olanak veriyordu.

Bu notlar, bu meclislerin neşeli ayrıntıları olmasının ötesinde toplantılardaki ruh hâlinin, iletişim biçimlerinin; dahası okunan eserlerin dinleyiciler üzerindeki öfkeden neşeye, şakalaşmadan sataşmaya kadar geniş bir dalgada seyreden tepkilerinin kanlı canlı şahitleridir. Sadece notlar değil, sayfa kenarına yapılmış, bazen kahramanları bazen de onlara ait objeleri betimleyen çizimler de okuma atmosferinin bir başka tezahürüdür. Aynı zamanda da, bu okumaları, yukarıda sözü edilen meddah performanslarına ve bu meddah hikâyeleri ile aynı ortamın ürünleri olduğu düşünülen tasvir geleneğine bağlamaktadır.

Derkenardaki Resimler

Hem meddah performansları sırasında yaşanan kavgalar hem de el yazma nüshalarının derkenar notları *Hamzanâme*'yi okuyan ve anlatanların yeteneğini ve de kuşkusuz hikâyelerin gücünü açıklıkla yansıtır/duyumsatır. Bununla birlikte, sayfa kenarlarına yapılmış resimler de insanoğlunun "görmeye" olan içgüdüsel temayülünü ve arzusunu gösterir. Belli ki İstanbullu dinleyiciler ya da kitabı okuyanlar tarafından, okunma esnasında yapılan bu resimlerde çoğunlukla kahramanların kılıç, gürz, şeşper, ok, teber gibi savaş aletleri; bunun dışında bazen kahramanların portreleri sayfa kenarına çizilmiştir. Hem de mahareti hiç de küçümsenmeyecek eller tarafından.

Bu resimler arasında özellikle kılıç tasvirleri çok fazla yapılmıştır ve her bir kılıcın üzerinde sahibinin adı yazmaktadır. Örneğin, ciltlerden birinde Bedîüzzemân'ın kılıcı (Resim 3), bir başka sayfada da Ömer Ma'dî'nin şeşperi çizilmiştir (Resim 4). Bu tasvirler arasında çokça savaş aletlerinin olması *Hamzanâme*'deki en keyif alınan ve heyecan duyulan bölümlerin savaş ve dövüş sahneleri olduğunu düşündürür. Nitekim metin üzerine yapılmış çalışmalarda da savaşla ilgili sözcüklerin çok geçtiği söylenmekte ve savaş ya da ikili mücadelelerin oldukça heyecanlı anlatıldığına dikkat çekilmektedir.[74]

Savaş aletlerine göre daha az sayıdaki portreler ise, XVII. yüzyıldan günümüze gelen resimlerle XVIII ve XIX. yüzyıldaki *Hamzanâme* okuma geleneğini birbirine bağlar; dahası XVII. yüzyıl resimlerinin meddah hikâyeleri ile aynı ortamda var oldukları savını güçlendirir. *Hamzanâme* nüshalarından birinde yer alan iki portre bu bakımdan oldukça dikkat çekicidir. Kitabın başındaki boş sayfaya birbirine ters olarak birer suret çizilmiştir. İki yana uzun bıyıkları olan figürlerin yüzleri birbirine çok benzemektedir ve başlarında miğfere benzeyen başlıklar vardır (Resim 5). Üslup olarak değil ama kıyafet ayrıntıları ile XVII. yüzyıl *Mecmûa*'sındaki Bedî' ile Kâsım'ın tasvirini hatırlatmaktadır. Portrelerden birinin hemen kenarında yer alan "Kâsım" notu ise hem bu şüphenin haklılığına delildir hem de diğer portredeki kişinin Bedî' olduğunu gösterir.[75] Nitekim nüsha üzerindeki notlar da bu ciltte iki kahramanın hikâyesinin anlatıldığını gösterir. Bu iki tasvir, bu ünlü kavganın tarafları olan Bedî' ile Kâsım'ı resmetme geleneğinin de en az hikâyenin anlatım pratiği kadar yaygın ve köklü olduğunu düşündürür.

Görüldüğü gibi, tek bir eserin, *Hamzanâme*'nin, Osmanlı yazınında ve de İstanbul'daki hikâyesi bile Osmanlı kültüründe "okumak" eyleminin söz, yazı hatta tasvir gibi pek çok farklı biçimi barındıran çok katmanlı ve değişken yapısını fark etmeyi sağlayacak veriler sunmaktadır. Görünen o ki ancak sözün tüm biçimlerini dikkate alan bir bakışla daha genel resme yaklaşabiliriz. Sinan Paşa'nın makalenin girişinde zikredilen sözlerine tekrar dönersek, *Hamzanâme* hikâyelerinin İstanbul'daki serüveni Sinan Paşa'yı haklı çıkarmıştı. Kimi zaman meddah hikâyeleri, kimi zaman tasvirler, kimi zaman da *Hamzanâme* nüshaları ile yaşayan "söz" zail olmamış; okunduğu/söylendiği meclislerde yazana, okuyana, dinleyene dualar eksik edilmemişti.

72 HM 6244, vr. 166b.

73 AE 102, son sayfa.

74 *Hamzanâme*'nin 8. cildi üzerine yapılmış bir çalışmada metindeki savaş sahnelerinden alıntılar yapılmış ve savaşla ilgili kelimelerin metinde çok fazla olduğu belirtilmiştir. Bkz. Şimşek Akın, "Hamzanâme", s. 21-23, 25.

75 AE 105, vr. 1a.

KÜLTÜR A.Ş.

İSAM

TÜRKİYE DİYANET VAKFI

İSLÂM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ